VIII Jahrg. Heft 5 Februar 1907

Die Kunst

Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst

VIII. JAHRG. HEFT 5 FEBRUAR 1907

DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

PREIS DES JAHRGANGES **24** MARK
EINZELPREIS DES HEFTES **3** MARK

INHALT:

SONDERBEILAGEN:

ZU BEZIEHEN DURCH ALLE BUCHHANDLUNGEN UND POSTANSTALTEN
MÜNCHEN: VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.



Ackermann's

Universal-Galerie klassischer Kunst

in Postkartenform.

Ein bedeutungsvolles Unternehmen für Kunst und Kultur.

Ackermann's

Universal-Galerie

klassischer Kunst

in Postkartenform.

Unter vorstehendem Titel tritt ein neues, groß angelegtes Unternehmen an die Öffentlichkeit. Es will die hervorragendsten Kunstwerke aller Epochen in handlichen und wohlfeilen Reproduktionen jedermann zugänglich machen und somit die zahlreichen Bestrebungen der Neuzeit zur Erweckung des Kunstsinnes im Volke und zur Hebung künstlerischer Kultur aufs wirksamste unterstützen. Reclams Universal-Bibliothek und andere Sammlungen haben bereits die Hauptwerke der Literatur in den weitesten Volkskreisen verbreitet; eine ähnliche Kulturaufgabe auf dem Gebiete der Kunst zu vollbringen, ist das ideale Ziel der „Universal-Galerie klassischer Kunst".

In erster Linie will das Unternehmen dem Kunstfreunde dienen und ihm für wenig Geld ermöglichen, sich eine Kunstsammlung ganz nach seinem Geschmack anzulegen. Aber auch als Lehrmittel ist die „Universal-Galerie" hervorragend geeignet, denn viele Schulen, Institute, Pensionate usw., denen ein umfangreiches Anschauungsmaterial für den kunstgeschichtlichen Unterricht bisher meist unerschwinglich war,

werden sich dieser guten und dabei wohlfeilen Reproduktionen gern bedienen. Daß diese bescheidenen „Postkarten“ auch für höhere wissenschaftliche Zwecke brauchbar sind, beweist die Tatsache, daß bereits mehrere Professoren an deutschen Universitäten sie bei ihren Vorlesungen benutzen. Für solche Lehrzwecke empfiehlt es sich, die Karten auf dünne, graue Pappen im Format von ca. 15×20 cm aufzukleben; dadurch gewinnen die Bilder sehr an künstlerischer Wirkung und werden beim Herumreichen nicht beschädigt.

Das in nachstehendem Verzeichnis Aufgeführte stellt noch kein geschlossenes Ganze dar, es ist erst der bescheidene Anfang; aber schon dieser zeigt, wie weit und vielseitig das Gebiet ist, das der Allgemeinheit erschlossen werden soll, und wie verschiedenartig die zur Verwendung kommenden Reproduktionsarten sein können.

Der Verlag und seine Mitarbeiter sind bestrebt, die vorhandenen Lücken möglichst bald auszufüllen und die bei einem derartigen Unternehmen anfangs unausbleiblichen Mängel zu beseitigen. Alle Freunde der Kunst werden zur Erreichung des hohen Zieles um ihre Unterstützung gebeten.

F. A. Ackermann's Kunstverlag,
München.

▪▪ Eine wertvolle Ergänzung ▪▪
der Universal-Galerie klassischer Kunst

sind „Ackermann's Postkarten nach Originalen moderner Künstler", von denen einige Serien nachstehend aufgeführt sind. Es sind davon bereits ca. 1500 Karten erschienen, doch kann zurzeit kein vollständiges Verzeichnis derselben geliefert werden, da viele wertvolle Karten vergriffen sind und Neudrucke sich in Vorbereitung befinden.



Ackermann's moderne Künstlerkarten:

Serie

100: **W. von Kaulbachs** berühmte **Goethe-Galerie** (vollständ.). Brauner Kupferdruck (Mezzotinto-Gravüre). 21 Karten.

104: **Historische Goethe-Silhouetten.***) Zweifarbiger Buchdruck. 12 Karten.

115: **Historische Goethe-Bildnisse.***) Nach authentischen Gemälden und Zeichnungen in verschiedenen Druckverfahren wiedergegeben. 12 Karten.

108: **Goethes Leben.** Nach Zeichnungen von Prof. Woldemar Friedrich. Dunkelgrüner Doppel-Lichtdruck. 12 Karten.

105: **Historische Schiller-Silhouetten.***) Zweifarbiger Buchdruck. 6 Karten.

116: **Historische Schiller-Bildnisse.***) In Kupfer- und Lichtdruck wiedergegeben. 6 Karten.

117: **Historische Beethoven-Bildnisse.***) Gemälde und Zeichnungen in verschiedenen Druckverfahren. 12 Karten.

---

*) Diese neuen Serien bringen eine sorgfältige Auswahl der besten nach dem Leben geschaffenen Bildnisse. — In letzter Zeit erschienen als Postkarten außerordentlich viele Phantasieporträts, die oft mit dem angeblich Dargestellten nicht die geringste Ähnlichkeit zeigen; demgegenüber beabsichtigt der Verlag mit diesen neuen Ausgaben, dem Volke das Bild unserer großen Männer möglichst historisch getreu und unverändert zurückzugeben.

▪ Jede Karte ist auch einzeln käuflich. ▪

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig. 31607.



JAMES Mc NEILL WHISTLER
SYMPHONIE IN WEISS III



J. Mc NEILL WHISTLER SELBSTPORTRÄT

JAMES ABBOTT MAC NEILL WHISTLER

von ALBERT DREYFUS

In der Entwicklungsgeschichte der westeuropäischen Malerei hat WHISTLER seinen Platz unter den Großen und Seltenen. Wenn Ingres als Entdecker eines neuen linearen konstruktiven Empfindens, Delacroix als Erwecker der Palette, Constable als Begründer der atmosphärischen Malerei gilt, Manet zuerst Menschen und Dinge, als Erscheinungen von Luft und Licht bedingt, verstand, so reiht sich ihnen Whistler mit eigenem Verdienst an: er verfeinert, er verwesentlicht die überlieferten Ausdrucksmittel.

* * *

Seine Herkunft befähigte ihn besonders dazu. Er wurde 1834 in den Vereinigten Staaten geboren, die damals noch keine autochthone Kunst hatten, dagegen Menschen hervorbrachten mit unangekränkelter Energie und naiven, zuweilen übertriebenen Kraftgefühlen. Mit seinem Willen zur Kunst, und ohne Heimat im Sinne der Bodenständigkeit, schlug Whistler überall Wurzel, wo er malerische Kultur fand. Er lebte zumeist in Paris und in London, aber er war ebensogut in Madrid und in Tokio zuhause, und seine eigentlichen Geburtsstätten sind etwa der Louvre, der Salon carré mit dem Bild der Infantin Maria-Margarita von Velasquez darin, und der kleine Laden der Madame Soye in der rue de Rivoli, wo die ersten Sachen aus den Ländern der aufgehenden Sonne zu kaufen waren. Es ist amüsant, sich dabei zu erinnern, daß Whistler selbst seinen Geburtsort immer falsch angab, Baltimore statt Lowell in Massachussets. Wenn er doch irgendwo das Licht der Welt erblickt haben sollte, dann wenigstens in einer Stadt, die ihm paßte, mit einem wohlklingenden Namen.

Leichter als bei anderen lassen sich bei Whistler Einflüsse feststellen, und doch ist seine Persönlichkeit so stark und echt wie eine. Er reagiert auf vielerlei Anregungen, mögen sie durch Kultur- oder Natureindrücke

bedingt sein, aber die Formen, die er wahrnimmt, werden in seiner Gehirnretorte so destilliert, daß ihnen das Substanzielle genommen wird, und sie unter seinen Händen ein Dasein aus Hauch und Wohllaut erhalten, die Whistlers wundervolles Eigentum sind.

Freilich haben ihn zuerst die vorhandenen Formen in der Gewalt.

Zuerst Rembrandt. Man bemerkt seinen Einfluß an den großen, durch ein dickes Aufstreichen der Farben noch verstärkten Licht- und Schattenunterschieden auf Whistlers ersten Bildern. Bald aber werden daraus Kontraste von Schwarz und Weiß, und whistlerisch ist, wie er sie in großen Flecken faßt und im Bild gegeneinander balanciert. Die weitere Entwicklung ist dann: eine immer schwächer werdende Kontrastierung, eine immer reichere Nuancierung.

Als Whistler 1855 nach Paris kam, trat er in das Atelier Gleyrés, eines schwächlichen Ingresschülers, ein. Dessen blecherner Romantismus aber stieß ihn ab, und er ging lieber in den Louvre, Ingres selbst kopieren. Rembrandt, Ingres, Velasquez sind seine ersten Lehrer gewesen, und er mochte sich darum besonders zu Fantin, der der beste Freund seines Lebens wurde, hingezogen fühlen, weil er die Vorzüge dieser drei Meister am ehesten in dessen Bildern vereinigt fand. Besonders vermittelte ihm Fantin die Tonskala des Velasquez: Grauweiß — Rosa — Schwarz mit Grün oder Blau. In dem ersten Bild, das Whistler Erfolg brachte „Am Klavier“ (s. Abb. S. 219), ist der Einfluß von Fantin sehr stark. Er hat dasselbe Dunkelrot, eine Fantin ähnliche Interieurauffassung, und er hat von ihm die beiden abgeschnittenen Rahmen an der Wand, die sowohl zur Charakteristik des Raumes als auch in ihrer dekorativen Wirkung verwendet sind. Hier hängen sie noch schwer und gleichförmig an der Wand, man denke daran, zu welch raffinierten, durch Japan geläuterten Stilmitteln sie auf „Carlyle“ (s. Abb. Jahrg. XX S. 132) und auf „Whistlers Mutter“ (s. Abb. Jahrg. XVI S. 277) geworden sind.



J. Mc NEILL WHISTLER MRS. LOUIS HUTH (ARRANGEMENT IN SCHWARZ)

Das Bild wurde vom Salon refüsiert. Wie für so viele andere wurde das der Anfang seines Glücks. Er stellte mit anderen Refüsierten wie Legros, Ribot, Fantin in einem Privatatelier aus (vielleicht die erste Sezession) und erregte sogleich die Aufmerksamkeit der Kritik und eines Malers wie Courbet.

* * *

Courbets Einfluß kam mit der Gewalt eines Naturereignisses über Whistler, lastete dann wie ein Alpdruck auf ihm, bis es ihm unter aufreibenden Kämpfen gelang, seinen Weg abzuzweigen.

Courbet ist eine nervus opticus gewordene Naturkraft: als geborener Franzose, der mit



J. Mc NEILL WHISTLER
DAS MUSIKZIMMER

zwei Füßen auf seiner Erde steht, hatte er die Kultur schon im Blut. Er eignete sich instinktiv Kunstformen an. Er malte einfach, was er sah, mit protzender Geringschätzung alles Akademischen, weil es, so weit er es nötig hatte, schon in ihm war. Er konnte zu einem Begründer der modernen Malerei werden, obwohl er nicht über Licht- und Luftprobleme oder Farbenexperimente grübelte, weil die Landschaft wie das Porträt unabhängig von dem, was man hineinlegen oder herauslesen kann, ihm als einem modern fühlenden Menschen zum Bewußtsein kam. Sein Realismus ist seine Ehrlichkeit der Natur gegenüber.

Whistler hat ein ganz anderes Wesen, und darum, glaube ich, ist es ebenso wichtig, ihn gegen Courbet abzugrenzen, als dessen Einfluß in seinem Werk nachzuweisen.

Whistler gestalten sich seiner synthetischen Veranlagung nach Natureindrücke eigentlich erst im Atelier, wenn sein Intellekt frei mit dem Gegebenen schalten kann. Dies ist ein Satz seiner Aesthetik: „Der Natur gelingt selten, ein Bild zu schaffen. Der Künstler liest die Elemente der Bilder aus, daß das Ergebnis schön sei.“ Whistler ist Romantiker, kein Realist.

Als er Courbet 1859 kennen lernte, war er ein weicher, schmiegsamer Mensch, liebenswürdig, anhänglich, zwar selbstbewußt und ein wenig geckenhaft; durchaus unähnlich dem exzentrischen Whistler, wie er uns überliefert ist.*) Er fühlte sich durch Courbets starke Faust aus einem Traumleben herausgerissen, das er zu Unrecht geführt zu haben meinte, er fühlte sich durch ihn erdrückt wie immer der feinere Geist, wenn er sich einer urwüchsigen Natur, die durch so geniale Gebärdung imponiert, ausliefert.

Später möchte es Whistler vor einem Bild, wie dem „Begräbnis von Ornans“ doch recht ungemütlich geworden sein, vor diesem immer neuen Aufsteigen von Gestalten, vor diesem Repertorium von im ganzen ziemlich eintönig wirkenden Physiognomien und Gesten. Whistler hatte ein anderes Verhältnis zur Geste. Oder man vergleiche „Die Woge“ Courbets im Louvre mit der „blauen Woge“ Whistlers (s. Abb. S. 205), die am meisten von der Qual berichtet, die ihm das zeitweilige Zusammensein mit Courbet bereitet haben muß. Schon das Format sagt manches, bei Courbet 1,15 : 1,60, bei Whistler 0,64 : 0,88. Courbet malte den Aufruhr, den Lärm, den Schaum des Meeres, wild oft die Farben mit dem Messer aufsetzend, und doch weise das Ganze zusammenhaltend durch langsam aneinander abgestufte Farben und überraschend wenig Hell- und Dunkelkontrast. Whistler malt — mit ebenso feinem Verständnis der Valeurs — eine mächtig sich



J. Mc NEILL WHISTLER DER BALKON

*) Vgl. die Briefauszüge an Fantin in L. Bénédites aufschlußreicher Aufsatzserie, Gazette des Beaux Arts 1905.



J. Mc NEILL WHISTLER DIE BLAUE WOGE

aufbäumende Woge, aber sie ist erstarrt — erstarrt in dem blauen Farbenspiel, das ihn mehr anzog als der Aufruhr des Ozeans. Eine Erscheinung sprach nie zu ihm, weil sie vehement war; sie mußte eine Geste haben, die mit dem Rhythmus seiner Farben- und Linienempfindung zusammenfiel. Bezeichnend ist, daß er nie ein Stilleben, eine für ihn tote Geste malte. Unter Courbets Einfluß blieb seine Malweise dickflüssig, ein Grund mehr, warum diese „blaue Woge“ noch so materiell wirkt.

Wie die Erziehung zum Realismus bei Whistler anschlug, darüber berichten seine Briefe an Fantin.

„Diese Pleinärbilder nach der Natur können nur große Skizzen sein. Nicht einen Draperiezipfel, nicht eine Woge, nicht eine Wolke gibt es. Sie sind für einen Augenblick vorhanden und für immer fort. Man setzt den wahren reinen Ton hin, man faßt ihn im Fluge ab, wie man einen Vogel aus der Luft abschießt, und das Publikum verlangt doch Vollendung. . . Am Ende hast doch du recht, die Malerei nach der Natur, man muß sie bei sich zu Hause machen.“ (1862).

Und auch rückschauend (1867) hat sich Whistler über Courbet geäußert; und wenn er auch in einer Katerstunde schrieb, so erhellt doch, wie wenig Gemeinschaft sie miteinander haben konnten: „Dies ist der Grund, warum dies alles (die Bekanntschaft mit Courbet) mir verderblich geworden ist. Weil dieser verdammte Realismus unmittelbar an meine Malereitelkeit appellierte, und alle Ueberlieferungen mißachtend, mit dem Brustton der Ignoranz rief: Es lebe die Natur! Die Natur, mein Lieber, ist immer ein großes Unglück für mich gewesen. Wo konnte man einen Apostel finden, der bereitwilliger war als ich, diese Theorie anzunehmen, die so bequem, so beruhigend in allen Zweifeln ist. Wie, man hatte nur die Augen aufzumachen und zu malen, was man vor sich sah, die schöne Natur und den ganzen Plunder. Nichts weiter! Nun, man hat ja gesehen, was dabei herauskam: Am Klavier, das weiße Mädchen, die Themsebilder, die Marinen, all die Bilder, die ein Schlingel hervorbrachte, um den Malern mit seiner wundervollen Anlage, seinen Eigenschaften zu imponieren, während ich nur einer strengeren Erziehung bedurft hätte, um jetzt ein Meister zu sein, statt eines entarteten Schuljungen. O, mein Lieber! Unsere kleine

Bande war doch eine lasterhafte Gesellschaft! O, wenn ich doch ein Schüler von Ingres wäre! . . . Welcher Lehrer wäre das gewesen! Wie er uns weise geleitet hätte!“ Dieser Ruf nach Ingres, er ist bezeichnend für den Maler, der sich in den unzähligen Möglichkeiten der Natur verirrt hat, er erschallt noch öfters im 19. Jahrhundert, nicht zuletzt vielleicht aus dem Munde Gauguins, als er auf Tahiti den Farbenrausch der Tropen in eine Form zwingen wollte.

Courbet hat Whistlers Methode beeinflußt, dieses Ton- an Tonsetzen, das langsame Uebergehen zum höchsten Licht, aber ihr Wesen ist grundverschieden. Courbet liest seine Tonskalen direkt von der Natur ab und schleudert das Gesehene mit starkem Temperament auf die Leinwand, Whistler liest aus und faßt zusammen; zu einem Grundton empfindet er zugleich alle harmonischen Töne, er stimmt seine Bilder, er schafft aus dem Intellekt, künstlich, wenn man will, aber er überzeugt, da ihn sein außergewöhnlich feines Tonempfinden nie im Stich läßt.

* * *

Die Zeit 1859—66 sind die eigentlichen Lehr- und Wanderjahre Whistlers. Man findet ihn in England, in der Bretagne, mit Alphonse Legros in Holland, auf einer Reise nach Madrid, wobei er aber nur bis zur spanischen Grenze kommt, auf einer Erholungsfahrt nach Südamerika (Valparaiso).

Das wichtigste Ergebnis dieser Jahre aber ist seine Bekanntschaft mit der chinesisch-japanischen Kunst. Er fand in ihr das Gegengewicht zu der „Naturmalerei“, zu der er nicht geschaffen war; vieles sah er in ihr verwirklicht, wonach er selbst strebte; vielleicht hätte er sich ohne Japan nicht gefunden.

Die japanische Kultur lag ihm ungemein: alle Sinnlichkeit und alle Sinnenfreude gebändigt durch den künstlerischen Intellekt. Ihr Natursinn ist ein Schönheitssinn. Ein Frühlingstag an sich sagt ihnen nichts, sie fühlen nicht das vag Berauschende des Begriffes: Frühling. Ein Blütenzweig aber berauscht sie, wenn seine Farben und Linien ein gewisses, wohltuendes Verhältnis haben. Des Künstlers Auge greift beim ersten Anblick diese Besonderheiten heraus, und eine ge-



J. Mc NEILL WHISTLER — DIE ALTE WESTMINSTERBRÜCKE



J. Mc NEILL WHISTLER
MISS KINSELLA



J. Mc NEILL WHISTLER — CREMORNE GARDENS No. II

schickte, zarte Hand drückt die leisesten Dinge aus. Nicht das rohe Nackte erfreut, der Faltenwurf eines Kleides um den Körper, eine Farbenverteilung sind Träger einer viel reicheren Sinnlichkeit. In diesem Anschauen der Dinge wird der Japaner durch kein moralisches Bewerten gestört.

Alles in der Natur hat seine Seele, der Käfer sowohl wie die Blume, und wenn ihre Farben und Formen ihn entzücken, so ruht sein Auge so liebevoll auf ihnen, wie auf einer schönen Frau.

Durch die Japaner wird Whistler von Courbet frei; er mischt nun die Farben so lang, bis sie in gewollten Harmonien zusammenklingen; und durch die japanischen Holzschnitte und die chinesischen Porterien wird er auf den dünnen transparenten Farbenauftrag hingelenkt, der allein das „Klingen“ seiner Harmonien ermöglicht.

Schwer hat in diesen Jahren Whistler an sich zu arbeiten: „Die Farbe ist das Laster!“ ... schreibt er, „sie ist schuld an dem Chaos der Berauschungen, am Schwindeln, an der Reue über die unvollkommenen Dinge!“ Man merkt ein Sichabquälen an manchen Bildern (z. B. an dem Weißen Mädchen; die damalige Kritik hat es überschätzt) und sie entsprechen noch nicht seiner Forderung Nr. 1 in Sachen der Kunst: „Ein Bild ist vollendet, wenn jede Spur der zu seiner Ausführung verwendeten Mittel verschwunden ist.“



J. Mc NEILL WHISTLER — PETITE ROSE DE LYMERGE

Wir hören, wie Japan ihn sich selber zuführt: „Die Zusammenstellung der Farben bedeutet für mich die wahre Farbe . . . vor allem scheint mir, daß die Farben auf die Leinwand gleichsam gestickt werden müssen. Das heißt: Dieselbe Farbe erscheint fortwährend hier und dort wie der Faden in einer Stickerei . . . Sieh die Japaner an, wie sie das verstehen. Niemals suchen



*Aus der Kollektion
Alfred Strölin, Paris*

JAMES Mc NEILL WHISTLER
DAS UNSICHERE WIRTSHAUS



J. Mc NEILL WHISTLER — RIVA IN VENEDIG (RADIERUNG)
Aus der Kollektion Alfred Strölin, Paris

sie die Kontraste, im Gegenteil die Wiederholung.“ 1871, als er das Porträt der Mutter vollendet hat, da fühlt er sich endlich sicher: „Das Wissen von der Farbe habe ich, glaube ich, gänzlich vertieft und in ein System gebracht.“

Die Japaner haben nicht Licht und Schatten, sondern nur Farbunterschiede. So ist Schwarz bei ihnen nicht Negation des Lichtes, sondern es hat sein eigenes Leben, seine eigene Sinnlichkeit wie Rot und Blau. Auch Whistler hat dieses selbstherrliche Schwarz. Daneben verwendet er ein Schwarz, das an sich stumpf ist, durch auffallendes Licht aber hell und farbig gemacht werden kann. Auf diesem Schwarz als Grundton sind viele von Whistlers Porträts, besonders die späteren, aufgebaut, so daß z. B. ein schwarzes Gewand auf dunklem Hintergrund hell erscheint. Whistler wird der Banalität der modernen Kleidung, besonders der Herrentracht Meister; er faßt sie in einem großen Ornament zusammen, oder er macht sie durch Licht poetisch, Velasquez gleichend, der über die steifen Reifröcke seiner spanischen Prinzessinnen ja auch durch Farbenwohllaut und durch die Leichtigkeit, mit der er alles Stoffliche behandelt, triumphierte.

Parallel mit diesen Arrangements in Schwarz oder Schwarz und Grau malt Whistler seine Nokturnen. Sie haben mit den japanischen Nokturnen die ornamentale Zusammenfassung großer Flächen, das Betonen der Geste an den Dingen (Masten haben zuweilen menschliche Gebärden) gemeinsam. Aber Whistler malt wirklich die Nacht mit ihrem gefilterten atmosphärischen Licht; mit erstaunlicher Sicherheit unterscheidet er auch in der Nacht Valeurs, setzt er gelbe Lichter, Sterne, die weiße Schleppe einer Dame, ja sogar Feuerwerkgarben in den dunklen Grundton.

Während so viele Maler seiner Generation, sich in anderer Weise an Japan bildend, ins Freie ziehen und sich im Sonnenlicht ein neues Reich erobern, bleibt Whistler in seinem Hause an der Themse bei seinen blau-weißen chinesischen Vasen, den farbenprächtigen japanischen Kostümen und stellt in seinem Atelier Bilder voll subtiler Farbenreize; steigt zu immer dunkleren Farbenzusammenstellungen herunter und dämpft immer mehr das Licht. Er ist der romantische Impressionist: „Wenn der Abendnebel die Ufer des Flusses mit Poesie verhüllt wie mit einem Schleier, und wenn die armen Gebäude sich im dunklen Himmel verlieren und die großen Schornsteine Campanili werden, die Warenhäuser Paläste

sind in der Nacht — dann eilt der Wanderer nach Hause . . . und nur dem Künstler singt die Natur ihren Sang.“

* * *

Von 1863 an wohnt Whistler in London. Er lernt Rossetti, Millais kennen, er befreundet sich mit A. Moore. In der englischen Nebelluft lernt wohl sein Auge die feinsten Töne sehen, sonst wirkt England nur auf das Gegenständliche seiner Bilder. Whistler liebt den angelsächsischen Typus, er liebte ihn sogar eine Zeitlang so wie die Präraffaeliten: Frauen von seherhaftem, sinnlich-übersinnlichem Ausdruck. Ihre Bilder aber mit den mageren Farben und den literarischen Prätentionen konnten ihn kaum entzücken.

London hält ihn fest, obgleich seine Freunde und Mitstrebenden in Paris sind, er hat Familie in London, seine Mutter; er findet in London Erfolg und Käufer. Aber er findet Anerkennung für Eigenschaften, die er gerade ablegt. Bald wird er nicht mehr verstanden. Es ist die Zeit, da er nicht mehr mit seinem Namen, sondern mit einem Schmetterling signiert. Was ist dieser Schmetterling? Ist er der aller Hüllenschwere entschlüpfte Whistlersche Esprit oder ist er nur ein stilisiertes W? Er spielt eine Rolle im Bilde selbst als Ton und als Ornament. Auf dem Bild der Miß Alexander, ist einer, wohlstilisiert und eingeschlossen in einer Hülse, an die Wand gemalt, zwei andere, lebendig gar, umgaukeln ihren Kopf . . .

* * *

Das Porträt der Mutter, Carlyle, Miß Alexander (Abb. s. Jahrg. XXI S. 243), das unvollendete Bild der Miß Mary Alexander, anfangs der siebziger Jahre gemalt, bedeuten den Höhepunkt in Whistlers Malerei. Nie mehr später hat er eine solche Ausdauer in der Konzentrierung gehabt. Vor allem das Porträt der Mutter. „Der Heros ist der, welcher unbeweglich gesammelt ist.“ (Emerson.) Ja, heroisch ist die Geste dieser Frau, Essenz eines Menschenlebens, wie die Farben Essenz von Farben sind. Aus der Sehnsucht nach einer Heimat ist dieses Bild gemalt, aber alles Gefühlsmäßige ist Farbenton, ist Ornament geworden; so hat er in doppeltem Sinn die rebellische Wirklichkeit gemeistert.



J. Mc NEILL WHISTLER • SYMPHONIE IN WEISS No. I

* * *

Whistler eignete sich nicht dazu, lang auf einen Erfolg zu warten. Früh durch Anerkennung und auszeichnende Freundschaften verwöhnt, wurde er nun, da er sich selbst Herr über seine Mittel wußte, nicht gewürdigt. Er gab seinen Bildern musikalische Bezeichnungen, Harmonien, Symphonien, Note in . ., um darauf hinzuweisen, daß es ihm auf ein bestimmtes Verhältnis der Farben ankam. Man höhnt ihn aus. Ein Kritiker zählt ihm an der Symphonie in Weiß No. III (s. unser Titelbild) alle möglichen anderen Farben außer Weiß auf. Whistler repliziert: „Glaubt er denn, daß eine Symphonie in D keine andere Note enthalte, und nur eine ununterbrochene Wiederholung sein dürfe von D, D, D? . . . Dummkopf!“ So setzt sich Whistler zur Wehr, er war äußerst reizbar, kampflustig und sarkastisch; von nun an verwickelt er sich in die Preßfehden und Prozesse, die ihn in den Ruf eines schrullenhaften, skandal-



❧ ❧ ❧ ❧ J. Mc NEILL WHISTLER ❧ ❧ ❧ ❧
ARRANGEMENT IN GRAU UND ROSA



J. Mc NEILL WHISTLER TROUVILLE

süchtigen Poseurs und Dandys gebracht haben, zudem er sich auch sehr auffallend trug. Viele haben die Kritik am Menschen auf seine Kunst übertragen, und erst die beiden Gedächtnisausstellungen in London und in Paris haben den Ernst und die Einheitlichkeit seiner Kunst endgültig festgestellt.

England ist das klassische Land des Dandytums. Das Dandytum ist der Protest des feinen Geistes voll aristokratischer Kultur gegen Banalität und Plebejertum, die nirgends so peinlich sind als in England, wo tadellose äußere Formen sie maskieren, und jeder Pfahlbürger auf seinen Liberalismus pocht. Whistler gehört in die Reihe der Sheridan, Byron, Beardsley; mit einem Einschlag zwar transatlantischen, zuweilen donquichotesk wirkenden Draufgängertums. Aber ist nicht jeder Künstler, der gegen das Publikum ficht, ein wenig Don Quichote? . . Ein Whistler mußte in England zum Dandy werden.

Das Whistlersche Dandytum und der englische sogenannte gesunde Menschenverstand fochten einen denkwürdigen Prozeß aus: Whistler contra Ruskin. Whistler ließ Ruskin wegen einer Kritik belangen, in der er über eine Nokturne geschrieben hatte: „Mir ist schon viel von der Frechheit Londoner Gassenjungen zu Gesicht und zu Ohren gekommen, aber ich hätte nie erwartet, einen Hanswurst 200 Guineen fordern zu sehen, um dem Publikum einen Topf voll Farbe ins Gesicht zu schmeißen.“ So kitzlige Fragen wurden vor dem Tribunal erörtert wie die: Wird Genie oder Fleiß bezahlt? Kann man die Nacht malen oder nicht. Das Publikum langweilte sich nicht, so oft Whistler replizierte: Er habe zwar das Bild in einem Tag gemalt, „aber ich fordere die 200 Guineen für die Erfahrung eines Menschenlebens“. Oder: Als der Gegenanwalt ihn fragte, ob Whistler ihn befähigen könne, die Schönheiten jenes Bildes zu sehen, „Nein! Wissen Sie, ich fürchte, das wäre ebenso hoffnungslos, wie wenn ein Musiker seine Töne einem Tauben ins Ohr bliese.“ Das Gericht gab natürlich dem gesunden Menschen-

verstand recht, aber — echt englisch — weil — der gesunde Menschenverstand die äußere Form nicht gewahrt, mußte er Schadenersatz zahlen: einen Farthing. In der Folge aber hielt er die Hand auf das Portemonnaie; Whistler fand keinen Käufer und keine Aufträge mehr. Das Jahr darauf, 1879, war er ruiniert, er mußte sein Haus samt seinen Schätzen verkaufen und London verlassen.

* * *

Wie echt Whistlers Persönlichkeit ist, beweist dies, daß er auch nach diesem Schicksalsschlag nicht die geringsten Konzessionen an das Publikum machte.

Whistler ging nach Venedig. Von dort brachte er die Radierungen mit, berühmt als „die venetianische Serie".

Frühzeitig hatte Whistler radiert. 1858 ist die französische Serie entstanden. Sie zeigte eine erstaunliche Beherrschung des Technischen, ein besonderes Gefühl für die Silhouette, und Sinn für Szenen des alltäglichen Lebens. (Aus dieser Zeit: „Das unsichere Wirtshaus" (s. Abb. geg. S. 208). Die Einzelheiten sind noch liebevoll durchstudiert. In der Auffassung stehen sie den Radierungen von Meryon und Bracquemond nahe.



J. Mc NEILL WHISTLER PRINCESSE DU PAYS DE PORCELAINE

In den Themsebildern spart er schon mehr aus, um das Wesentliche hervorzuheben. Japan macht seinen Einfluß geltend. Nicht mehr auf das Pittoreske des Gegenstandes kommt es an, sondern auf Ausschnitt, Linienentwirrung und Flächenverteilung. Er erobert der Kunst neue Formen. Im Hafengewimmel, an modernen Mietskasernen, auf der belebten Straße findet sein Auge Stützpunkte, charakteristische Töne und Linienstellungen, die er eiligst notiert, und die ihm das Bild sind.

Er brauchte den Umweg über die Malerei, um zu solcher Auslese des Geschauten zu gelangen. Aber erst in Venedig bringt er es darin zur Meisterschaft. Mit einem Nichts scheinen diese Radierungen gemacht, und doch sind alle Merkmale der Oertlichkeiten und ihres Lebens und Treibens erfaßt. Freilich sah er Venedig anders als Ruskin, der jeden *Stein* beklopfte und nicht ruhte, bis er das Fehlende aus seinem historischen Wissen ergänzte. Whistlers Radierungen scheinen noch heimlichden Prozeß gegen Ruskin fortzusetzen.

Die ausgelaugten venetianischen Paläste in der weichen Wasserluft kamen Whistlers Auge entgegen. Mit ein paar Linienakzenten haben dort die Häuser schon ein Gesicht, und er, der so geschickt ätzen kann, spielt mit den Tönen von Wasser, Himmel und Luft.



J. Mc NEILL WHISTLER — BATTERSEA (NOCTURNE)

In der Zeit der Automobile, der Schnellbahnen wird das Auge zu einem immer rascheren, kondensierteren Auffassen erzogen. Was ein solches Auge sieht, ist nicht Skizze, sondern Essenz. Darum werden Radierungen wie die venetianischen, wohl immer mehr geschätzt werden.

* * *

Lithographien macht Whistler erst seit 1877, besonders gern auf Umdruckpapier. Sie sind zumeist wie die Pastelle Ton- und Bewegungsstudien. Notizen von Gesten, von Straßeneindrücken, von drapierten Akten. Manchmal wird Whistler kurz mit „mondän“ abgestempelt. Man sehe sich daraufhin die Lithographien an. Er geht dem Spiel des Lichtes nach, und er erlebt es ebenso stark in der Schmiede wie im Salon.

* * *

Whistler kehrt von Venedig nach London zurück. Dort kämpft er die unterbrochene Partie weiter und endlich, anfangs der neunziger Jahre, setzt er sich durch. Aber Paris, von wo ihm der Erfolg kommt, zieht ihn wieder an. 1891 siedelt er dahin über. Die letzten Jahre nach dem Tod seiner Frau — er heiratet sehr spät — verbringt er in London. Er stirbt 1903.



J. Mc NEILL WHISTLER — DER BILDHAUER DROUET (RADIERUNG)

Die Auffassung, die er durch Radieren und Lithographieren gewonnen hat, wirkt wieder zurück auf seine Gemälde. Meist malt er Porträts. Durch den Ton einer Pelzjacke, durch die Art, wie ein Körper sich dreht, durch eine Armhaltung, durch den roten Ton eines Handschuhs wird ihm das ganze Bild verständlich; den Menschen malt er gewissermassen zu dem, was er als seinen linearen oder Toncharakter erkannt hat, hinzu; hier ist das Wesentliche oft so übertrieben, daß Einzelheiten, im Ton zwar richtig hingesetzt, und einer Grundidee verständig untergeordnet, den Menschen verzerren. Man erinnert sich dabei an Greco. —



Aus der Kollektion Alfred Strölin, Paris

J. Mc NEILL WHISTLER
ST. JAMES STREET (RADIERUNG)

Zuletzt erlahmt ihm die Kraft. Er wird nervöser und weniger sicher; nur seine graphischen Werke gelingen ihm noch ganz.

* * *

Whistler hat nicht nur Bilder von unübertroffener Tonzartheit gemalt, Radierungen und Lithographien hervorgebracht, die einen besonderen Rhythmus des Lebens suggerieren, seine Kunst greift auch das Essentielle unserer Zeit heraus: ihr nervös gesteigertes Erfassen, ihren Trieb intensiver auszuschöpfen. Man darf ihn nicht heruntersetzen, weil er in der Zeit Manets nicht auch Freilichtmaler geworden ist; er hatte eine andere Aufgabe, er konnte sie nur lösen mit den leiseren Lichtabstufungen des Ateliers, des Abends, der Nacht. Auch Velasquez erdrückt ihn nicht; es ist eher so, daß Velasquez im 19. Jahrhundert neuerdings auf die Erde gekommen ist in der Gestalt Whistlers, so wie Rubens im 18. Jahrhundert wieder in Fragonard erschien.

APHORISMEN

Man kann die Empfänglichkeit eines Künstlers nach einer Blume schätzen, die er gemalt hat.

* *A. Stevens*

Die Kunst ist für die Feinfühligen, durch sie erst dringt sie in das Volk; wäre es nicht so, so gäbe es keine Kunst. *A. Stevens*

DIE NEUORDNUNG DER K. NATIONAL-GALERIE ZU BERLIN

Fast ein halbes Jahr hat es seit dem Ende der Jahrhundertausstellung gedauert, ehe die *Nationalgalerie* wieder eröffnet werden konnte. Auch jetzt sind die beiden Cornelius-Säle noch geschlossen, von denen nur der hintere dem Meister zurückgegeben werden soll, während der vordere die historisch-patriotischen Gemälde aufnehmen wird. Direktor von Tschudi hat die Zeit zu einer gründlichen Neuordnung benutzt, die allerdings die Besucher der Jahrhundertausstellung weniger überraschen wird als die, die das Museum seit mehr als Jahresfrist nicht gesehen haben. Sind doch die äußerlich am stärksten hervortretenden Veränderungen, die hellen Wandbespannungen im mittleren Stockwerk, die Teilung der ehemaligen Schlachtenbildersäle in je drei Kojen und die Verwandlung des Vorraumes im obersten Stockwerk in einen Empiresaal mit Bildern und Skulpturen von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, von jener Ausstellung her übernommen worden. Durch diese beiden letzten Maßnahmen und die bessere Ausnützung der kleinen Kabinette im obersten Stock ist es gelungen, in diesen unpraktischsten aller Museumsbauten eine ganze Anzahl brauchbarer neuer Wandflächen zu gewinnen — ein unschätzbarer Vorteil, wenn man bedenkt, daß es galt, gegen zweihundert neue Gemälde und sechsundsiebzig plastische Werke, fast lauter Erwerbungen aus den Jahren 1903—1906, unterzubringen. Im übrigen ist die Einteilung im allgemeinen die alte geblieben; unten herrscht nach wie vor die eigentliche moderne deutsche Kunst, im mittleren Stock die ältere deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, während oben die Kunst des aus-



J. Mc NEILL WHISTLER — BLICK AUF DIE THEMSE

gehenden 18. Jahrhunderts, die der Klassizisten und Nazarener, die ausländischen Bilder, an die man die ja nur zum geringsten Teil deutsche Werke umfassende, laut Schenkungsurkunde untrennbare Königssche Sammlung angereiht hat, und die von den westlichen Räumen in die östlichen überführten Handzeichnungen vereinigt sind. Doch hat man diese Einteilung dadurch noch strenger durchgeführt als früher, daß man die Werke Menzels, von denen die besten ja den 40er, 50er und 60er Jahren angehören, in die Ecksäle des wie bei der Jahrhundertausstellung nach Städten geordneten mittleren Stockes gebracht hat, wo also nun jeder Rundgang mit dem Hauptmeister der Berliner Kunst anheben und auch endigen muß, und daß die älteren ausländischen, besonders belgischen Werke der Wagnerschen Sammlung ihren Platz neben den modernen gefunden haben. Aus der Fülle der neuen Erwerbungen können hier nur einige der allerwichtigsten herausgegriffen werden. Frau Levi-Fiedler hat sich von den Maréesschen Bildern, die bis zu ihrem Tode in ihrem Besitze verbleiben sollten, schon jetzt getrennt. Die sehr verschiedenen Seiten dieses hochgesinnten Künstlers, der als Führer zu neuen, von ihm selbst allerdings nur selten erreichten Zielen von der allergrößten Bedeutung für die deutsche Kunst werden kann, kommen in diesen sieben Bildern vortrefflich zur Geltung. Die ihnen jetzt gegenüberhängenden Werke FEUERBACHS sind um das Gruppenbild ›Im Frühling‹ (Jahrhundertausstellung 473b), eine italienische Landschaft und das wundervolle Bildnis seiner Stiefmutter vermehrt worden, das LEIBL-Kabinett, das für mein Empfinden jetzt den Höhepunkt des unteren Stockwerks bildet, um das großartige frühe Bildnis des Bürgermeisters Klein und eine von einer Berliner Dame vermachte kleine Dachauerin von holbeinischer Feinheit. Von WILHELM DIEZ ist ein totes Reh, von DEFREGGER eine frühe Almlandschaft, von UHDE ein ebenfalls frühes Bild mit einem ›Im Vorzimmer‹ harrenden kleinen Mädchen, von STÄBLI, V. BOCHMANN, JETTEL, KALLMORGEN und LIEBERMANN je eine Landschaft, von CHARLES SCHUCH ein drittes Stilleben und ein Bauernhaus in Fersch, von PANKOK das prächtig aufgefaßte und bei kleinem Maßstab energisch, aber nicht skizzenhaft modellierte Bildnis eines jungen Mannes angekauft worden. Im westlichen Menzelsaal des mittleren Stocks ist man aufs freudigste überrascht, den allergrößten Teil der auf der Menzelausstellung und der Jahrhundertausstellung so lieb gewonnenen Jugendwerke wiederzufinden, darunter das Théâtre Gymnase, den Bauplatz mit Weiden, Falke auf Taube stoßend, des Künstlers Zimmer in der Ritterstraße, die kleine Abendgesellschaft, die Bildnisse von Frau von Knobelsdorff und Fräulein Arnold. Bei den märchenhaften Preisen, die heute für Menzel bezahlt werden, war es nur durch ganz außerordentliche Aufwendungen möglich, 33 Werke neu zu erwerben. Aber ein einziges Bild, das an der Wand hängt, wirkt mehr als hundert Zeichnungen, die im Kasten liegen. Aus den Berliner Kabinetten seien das Bildnis der Frau Haase von GUSSOW, die Salomonische Weisheit von KNAUS und die Bildnisse seiner Eltern von KARL BEGAS, der Ausstopfer und die Bibliothek von FRITZ WERNER genannt, aus den Münchener die Chiemseelandschaft von STEFFAN und die badenden Frauen bei Dieppe von SPITZWEG, aus dem Dresdner das reizende Bildchen mit seiner Frau am Fenster und eine böhmische Gebirgslandschaft von KASPAR DAVID FRIEDRICH und das famose Bildnis dieses Meisters in seinem Atelier von KERSTING, das Bildnis des Grafen von Ensiedel von RAYSKI und der ungemein liebenswürdige Sonntagmorgen von PAUL MOHN, aus dem Wiener das prächtige Bildnis seines Töchterchens von STEINLE, aus dem Weimarer das liebliche, so köstlich naiv gesehene Ehringsdorf von BUCHHOLZ. Ungemein vornehm wirkt jetzt der erste ausländische Saal im obersten Stock, in dem ein Don Quijote von DAUMIER, ein in nicht zu überbietender Tonschönheit prangendes ›Totes Reh, von einem Uhu angeschnitten‹ von COURBET und eine



J. Mc NEILL WHISTLER — DIE GEFRORENE THEMSE

veränderte Replik der »Welle« desselben Meisters, das Selbstbildnis FANTIN-LATOURS aus seiner Jugend und eine kleine Landschaft von CONSTABLE neu sind. Sie ergänzen sich mit Goya, Millet, Daubigny zu einem Gesamtbilde von Reife und weise gezügelter Kraft, wie man es in einem modernen Museum fast nie findet. Der zweite ausländische Saal wird etwas durch ein paar geringere Werke aus der Königsschen Sammlung geschädigt. Es war aber auch kaum möglich, ein würdiges Gegenüber für die rechte Wand zu finden, wo MANETS neu erworbenes »Landhaus in Rueil« zwischen desselben Meisters Siesta, dem strahlend hellen, durch die Kühnheit der Farbenzusammenstellung geradezu verblüffenden »Nachmittag der Kinder in Vargemont« von RENOIR und mehreren Landschaften der großen Impressionisten hängt, von denen die schon 1866 gemalte Kirche St. Germain-l'Auxerrois von CLAUDE MONET ebenfalls erst in der allerletzten Zeit geschenkt worden ist. Es ist kein kleines Verdienst, die gebefreudigen Freunde unserer Museen auf solche Bahnen zu leiten. Bei den Skulpturen ist es Direktor von Tschudi besonders darauf angekommen, das Werk GOTTFRIED SCHADOWS zu vervollständigen, der ja kein eigenes Museum hat wie sein sicher nicht größerer Nachfolger Rauch. Achtzehn seiner Werke sind nach den Modellen der Akademie, des Hohenzollernmuseums usw. zum erstenmale in Bronze gegossen worden, außerdem hat man eine Anzahl früher erworbener Skizzen jetzt erst ausgestellt. Eine Rehabilitierung erfährt sein Lehrer TASSAERT durch die Erwerbung der famosen Büsten Zietens und Mendelssohns. Von größeren Werken lebender deutscher Künstler seien der Barbarensieger von BAUCKE, der Bogenspanner von NIKOLAUS FRIEDRICH, der Bocciaspieler von AUGUST KRAUS, am Quell von LEWIN-FUNCKE und die Quelle von CONSTANTIN STARCK genannt.


J. Mc NEILL WHISTLER • PORTRÄT F. R. LEYLAND

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Die Sezession hat am 28. Dezember ihre Winterausstellung, die sich aus drei großen Kollektivausstellungen von F. VON UHDE, ADOLF HÖLZEL und R. SCHRAMM-ZITTAU zusammensetzt, eröffnet. Wir kommen auf diese bedeutsame Veranstaltung noch ausführlich zu sprechen, für heute weisen wir darauf hin, daß durch das Entgegenkommen verschiedener Galerien das Werk Uhdes in glänzender Zusammenstellung und in einer Ausdehnung, die den Entwicklungsgang des Künstlers in vollendeter Weise zeigt, zur Vorführung gelangen konnte.

STUTTGART. Wie so viele andere deutsche Meister hat die große Berliner Jahrhundertausstellung uns auch den norddeutschen Kleinmeister DANIEL CHODOWIECKI wieder näher gebracht. So darf es denn mit besonderer Anerkennung begrüßt werden, daß das Kgl. Kupferstichkabinett eine große umfassende Ausstellung von den in ihrem Besitze befindlichen Zeichnungen und Radierungen dieses Künstlers veranstaltet hat. Wie umfassend diese Ausstellung ist, kann am besten daraus ersehen werden, daß unser Kupferstichkabinett 944 von Chodowiecki radierte Blätter besitzt, während Engelmann die Gesamtzahl derselben bekanntlich auf 950 beziffert. Am meisten unter diesen Arbeiten entzücken uns heute die sogenannten freien Einfälle, diese meist mit der kalten Nadel auf den Rand einer größeren Platte hineingeritzten Skizzen aus dem Leben. — Bedeutendes Aufsehen macht auch die von Professor Pazaurek veranstaltete große Ausstellung „*Symmetrie und Gleichgewicht*“ und zwar vor allem die Abteilung „Kunst und Kunstgewerbe“. Zum ersten Male ist hier in ganz umfassender Weise eine grundlegende *ästhetische Frage* durch *praktische Beispiele* von möglichst vielen Seiten in ungemein interessanter Weise beleuchtet worden. — Der hiesige *Galerieverein* hat in der Manet-Monet-Ausstellung (Galerie Faure) die „Felder im Frühling“ von CLAUDE MONET (1887), eines jener pointillierten und den früheren Arbeiten dieses Künstlers nicht gleichwertigen Werke um 15000 M. angekauft. H. T.

ZÜRICH. Der November galt den Nachlasserfolgen des Münchener Landschafters J. G. STEFFAN, der als gebürtiger Schweizer nachträglich mit einer großen Sammlung seiner besten Werke und Entwürfe im Zürcher Künstlerhause erscheint. War es Steffan



J. Mc NEILL WHISTLER — AM KLAVIER

einem Maler, der Zeit seines Schaffens in München lebte, und neben Schweizer Stoffen vorwiegend oberbayerische Motive verarbeitete, auch nicht vergönnt, der Landschaftsmalerei gerade neue Wege aufzuschließen, so bleibt er doch in den Werken, in denen er einfache Motive mit einfachen Mitteln behandelt, ein Landschafter, dem der Blick für das Entscheidende nicht gemangelt hätte. Die Zeiten, in die seine Entwicklung fällt, sind aber zu eng mit konventionellen Ansichten über Komposition und Salonzweck eines Bildes vermählt, als daß sich Steffan jemals zu einer durchgreifenderen persönlicheren Betrachtung der Natur entschlossen hätte. Nach seinen frisch gemalten Studien, auf die auch bei Steffan als Beispiele unverwerteten malerischen Vermögens zu weisen wäre, nach seinen schlichteren Vorwürfen zu urteilen, hat es Steffan an keinem der Elemente, die den Künstler ausmachen, gefehlt. Aber als Vollender war er dann doch zu sehr von den herkömmlichen Anschauungen abhängig, um sich eine eigene Welt zu bilden, und sich von den Vorbildern, wie Andreas Achenbach, dem er in vielen Teilen wortwörtlich folgt, frei zu machen. Dennoch sind die Naturschilderungen, auf denen er weniger dunkel, schwer und überladen wirkt, als in seinen geläufigen Schöpfungen, Dokumente eines ernsten Künstlerfleißes, Beweise für das Mühen, mit den Erscheinungen im Rahmen seiner Kunstanschauung auf eigene Art fertig zu werden. Was noch deutlicher aus den Grenzen der Konvention heraustritt — viele der in Zürich zur Schau gestellten Bilder gehören daher — wird luftiger, freier, ehrlicher in der Farbe und Zeichnung, mit einem Worte: vornehmer. Ist der Wert seiner Landschaften somit ungleich, so zeigt sich doch fast überall, daß er die Formen der Natur gut kannte, ihre charakteristischen, zeichnerisch wiederzugebenden Linien getreu studierte. Zürich hat dem Sohne des Züricherlandes warme Anerkennung nicht versagt. Fast der ganze Nachlaß ist in schweizerischen Besitz übergegangen.

Hermann Kesser

LEIPZIG. Dem Städtischen Museum ist in letzter Zeit eine höchst ansehnliche Erwerbung gelungen, nämlich die des Selbstbildnisses von ANTON GRAFF, wohl eines der reifsten Werke, die die Künstler geschaffen; das Bild war bisher in Privatbesitz auf dem Lande verborgen und war daher so gut wie unbekannt.

WEIMAR. Nachdem die Sonderausstellung von Munch geschlossen wurde, ist im Museum für Kunst und Kunstgewerbe eine Ausstellung Weimarer Künstler eröffnet. r



J. Mc NEILL WHISTLER — DIE ANDALUSIERIN

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Die *Münchener Künstler-Genossenschaft* hat für die Geschäftsjahre 1907 bis 1909 den Marinemaler Professor HANS VON PETERSEN zu ihrem Präsidenten erwählt.

BERLIN. Den Studierenden Maler MAX VOLLMBERG aus Berlin und Maler PAUL WALLAT aus Rostock sind aus der Adolf Ginsberg-Stiftung für das Jahr 1907 zwei gleiche Stipendien verliehen worden.

BERLIN. Dem Maler ALFRED MOHRBUTTER ist der Professortitel verliehen worden.

GESTORBEN: Am 18. Dezember in München der Landschaftsmaler HORST HACKER; in Berlin am 18. Dezember der Landschaftsmaler OTTO AHRWEILER; in Stockholm der Maler ERNST JOSEPHSOHN; in Neapel der Maler SALVATORE POSTIGLIONE; in Mailand der Maler ALEARDO VILLA.

WEIMAR. In letzter Zeit wußten verschiedene Blätter zu melden, daß der Rücktritt des Grafen LEOPOLD VON KALCKREUTH vom Präsidium des Deutschen Künstlerbundes eine Folge der Zwistigkeiten des Grafen HARRY KESSLER mit dem Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe sei. Nunmehr aber hat Graf Leopold von Kalckreuth einem hiesigen Blatte die bündige Erklärung abgegeben, daß seine Rücktrittserklärung bereits lange vor dem oben erwähnten Zwist erfolgt sei, somit nichts mit ihm zu schaffen haben könne. Seine übrigen Aemter legte Kalckreuth lediglich aus Gesundheitsrücksichten nieder; doch ist er Mitglied des engeren Vorstandes im Deutschen Künstlerbunde geblieben. r.

OTTO STOEGER

Erinnerungen von THEODOR PIXIS

Der Anblick der köstlichen Karikaturen unseres längst verstorbenen Freundes E. v. Heimburg: ›Otto Stöger mit seiner Riesenmappe‹, die aus dem Karikaturenbuch von Jung-München hier abgebildet sind, erweckt so recht lebhaft wieder die Erinnerung an jene Zeit, wo unser lieber, unvergeßlicher Freund OTTO STÖGER durch seinen unverwüstlichen, göttlichen Humor unsere Jugendzeit wesentlich verschönern half.

Klein, äußerst beweglich, mit einem rötlich blonden Vollbart und einer Löwenmähne, mit lebhaften kleinen Augen hinter blitzenden Brillengläsern, so steht er noch lebhaft vor meinen Augen.

Wie Wilhelm Busch, so wirkte auch er äußerst belebend auf das damalige Künstlerleben ein, jeder in seiner Weise. Während ersterer nie persönlich in den Vordergrund trat, stellte sich Stöger mit allem, was er zu bieten imstande war, jederzeit zur Disposition: durch lustige Beiträge in die Kneipzeitung, durch Erfindung von Ritter- und Schauerstücken, als Schauspieler, Sänger, Rezitator, Mimiker, Regisseur etc.

Seine Stimme allein erregte schon Heiterkeit. Wenn er mit seinem dünnen Sopran: ›Stipendium!‹ oder ›Stupidium!‹ rief, da trat aber sofort Silentium ein und erwartungsvolle Spannung.

Seine Aeuglein, voll gutmütiger Schalkheit, ohne jedes Falsch, voll Uebermut und Durchtriebenheit waren einer ungewöhnlichen Modulation fähig, ebenso seine Gesichtsmuskeln.

Ein Kabinettstück von ihm auf diesem Gebiete war: ›Das Gewitter‹. Man sah nur sein Gesicht; aber man erblickte darin die am heiteren Himmel auftauchenden Wolken, die immer dunkler und dichter wurden, man sah, wie es anfing zu tröpfeln und wie es immer stärker regnete bis zum Platzregen, man sah den Blitz und hörte den Donner in dem wütenden Sturm. Dann verteilten sich die Wolken langsam, die Sonne sinkt und am Horizont geht langsam und feierlich der Vollmond auf.

Eine ähnliche Leistung waren ›Die Nonnen‹ während des Betens; alsdann ›Die venetianische Kunst‹, nur durch ein Taschentuch und eine Hand dargestellt.

In das Gebiet des Deklamatorischen gehörten die Geschichte ›Der Ochs‹, ›Der Maßkrug‹, ›Die Predigt‹ mittels des Alphabetes u. a.

Am berühmtesten aber war sein ›Liszt‹. Wenn er da eintrat, den Hut träumerisch in eine Ecke warf, die Handschuhe, langsam ausziehend, ihm folgen ließ und sich nachlässig an einem Tisch (der das Klavier vorstellen mußte) niederließ, da war die richtige Stimmung schon hergestellt. Plötzlich fuhr er über die Tasten wie der Sturmwind, dann kamen säuselnde bestrickende Töne, ein Adagio, wobei ein Gefühlsstrom den ganzen Körper verrenkte und das in einem pianissimo so endete, daß der Meister die letzten Töne nur noch dadurch hören konnte, daß er sein Ohr ganz dicht an die Pseudotasten hielt, dann ein Schlag und mit Händen und



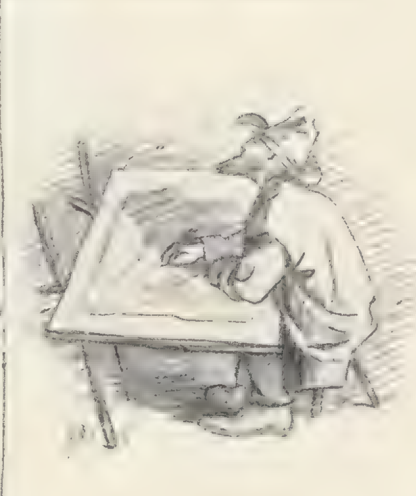
E. VON HEIMBURG del. „OTTO STOEGER MIT DER RIESENMAPPE“

(Aus dem Leben eines Landschaftsmalers)

Abmarsch und Einschiffung der Mappe — Ankunft im Gebirge











E. VON HEIMBURG del. „OTTO STOEGER MIT DER RIESENMAPPE"

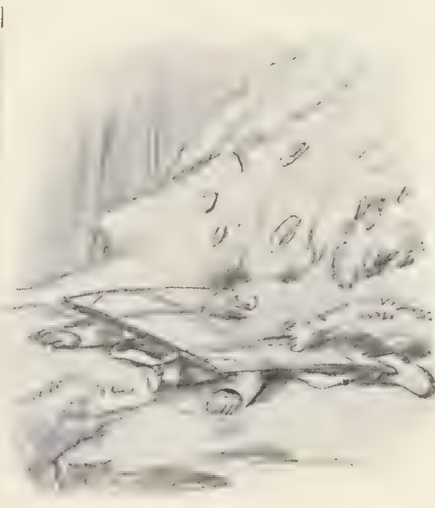
(Aus dem Leben eines Landschaftsmalers)

Erste Studien — Verschiedene Versuche, die Mappe praktisch zu verwenden — Weitere Reisen und Abenteuer zu Wasser und zu Lande



E. VON HEIMBURG del: „OTTO STOEGER MIT DER RIESENMAPPE“





Glückliche und unglückliche Verwendung der Mappe bei verschiedenen Gelegenheiten



Füßen wurde das arme Instrument malträtiert. Die Mähnen flogen hin und her, und den Schlußakkord brachte schließlich ein Körperteil zuwege, der sonst in der Regel nur zum ruhigen Sitzen benützt wird, der aber jetzt mit einem behenden Sprunge schwungvoll mit den Tasten in kräftige Berührung gebracht wurde. Bei einem Künstlerfeste war Liszt als Gast anwesend; kaum hatte derselbe das Lokal wieder verlassen, so saß Stöger schon oben auf dem Podium und gab ihn unter unvergleichlicher Heiterkeit auf allgemeines Verlangen zum besten.

Nicht minder berühmt wurden seine Ritterstücke und Schauerdramen, mit denen er förmlich Schule gemacht hat.

Eines der ersten war ›Heinz von Höllenstein‹. Im Jahre 1865 bei dem großen Künstlerfeste auf der Menterschwaige nachmittags, als König Ludwig I. mit den Worten Abschied genommen hatte: ›So etwas können nur meine Münchener Künstler!‹ und unter jubelnden Hochrufen und Händeschütteln in seinem Wagen den Festplatz kaum verlassen hatte, erschien dortselbst die holdselige Königin Marie, mit Begeisterung empfangen. Sie kam gerade an, als ›Heinz von Höllenstein‹ vom Stapel laufen sollte. Dieses Stück sowohl, wie die ganze Ausstattung desselben, die mit Absicht schofeln Kostüme, waren keineswegs berechnet, den Blicken einer geliebten Königin ausgesetzt zu werden. Allein dies ließ sich nun nicht mehr ändern. Auf einer Holzbank ohne Rücklehne, die in der Eile herbeigeschafft wurde, nahm sie mit ihren Hofdamen Platz vor der Bühne, welche in einer Waldlichtung unter mächtigen Buchbäumen aufgeschlagen war, ähnlich, wie es die sogenannten Schmieren zu tun pflegen.

Wer den genialen Blödsinn der Stögerschen Produkte kennt, wird einräumen müssen, daß das Anhören desselben für eine so hohe Dame absolut etwas Neues sein mußte. Vor der Bühne auf einem Hockerl saß der Souffleur, der sich den Blicken des Publikums durch einen aufgespannten Regenschirm entzog. Die Königin amüsierte sich königlich, in des Wortes verwegenster Bedeutung, und kam aus dem Lachen nicht heraus. So etwas hatte sie natürlich nie gesehen und gehört, und es würde es auch niemand gewagt haben, der hohen Dame so etwas zu bieten, als die jovialen Künstler mit ihrem Freipaß.

Große Heiterkeit erregte auch ein Aquarium bei demselben Feste. Stöger stellte ein mannshohes Rondell her, von außen als Wasser bemalt, mit Felsen und Schilf dekoriert, in welchem durch eine äußerst sinnreiche Konstruktion Fische aller Art herumzuschwimmen schienen. Dieses war bestimmt, als Bassin zu dienen, in welches die Damen ihre Angeln einwarfen. Was da alles zum Vorschein kam: Kartoffeln, Tannenzapfen, Oelbilder in Goldrahmen, Skizzen, Heringe und schließlich auch unter allgemeinem Gelächter ein Pantoffel.

So wurde er nach und nach auch außer unserem engeren Künstlerverein Jung-München eine beliebte, begehrte, ja man kann sagen, unentbehrliche Persönlichkeit; namentlich der Hornsteinische auserlesene Kreis hat in den sechziger Jahren durch ihn einen erfreulichen Zuwachs erhalten.

Stöger, dessen Landschaftsbilder tiefempfunden waren und voller Poesie, wurde später als Hoftheatermaler engagiert; diese Tätigkeit war eine sehr ersprießliche und ihm sympathische, zumal sie in eine Zeit fiel, in der der unglückliche König Ludwig II. dem Theater noch sein volles Interesse schenkte.

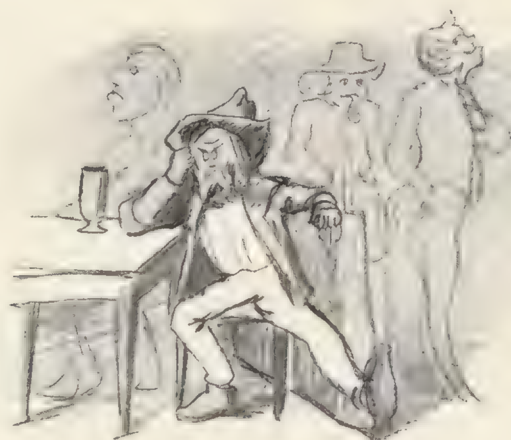
Als vergebens Versuche, selbst mit Hilfe von Gelehrten ersten Ranges, gemacht worden waren, auf dem Linderhof den Eindruck der blauen Grotte von Capri zu reproduzieren, fiel das Auge des Königs auf unsern Stöger; und siehe da, es gelang ihm vollständig mit verhältnismäßig ganz einfachen Mitteln. Seit jener Zeit wurde er auch für die verschiedensten Dinge beansprucht und war bald eine persona grata. — Wie sein Leben heiter und freudespendend war, so war auch sein Tod ein milder, unverhoffter. Es war ja sein Wunsch, den er wiederholt ausgesprochen hatte, daß Freund Hein ihn dereinst mit einem ›Schlagerl‹ erlösen möge, dies ging wirklich in Erfüllung. In die Arme von blühenden jungen Mädchen gesunken, nachdem er auf der Straße plötzlich das Bewußtsein verloren hatte und von diesen in seine nahe Wohnung gebracht, verschied er sanft, ohne nochmals zum Bewußtsein gekommen zu sein. So wurde ihm auch der Schmerz der Trennung von seiner treuen Lebensgefährtin und seinen beiden Kindern erspart.













E. VON HEIMBURG del. „OTTO STOEGER MIT DER RIESENMAPPE“

(Aus dem Leben eines Landschaftsmalers)

Die große Mappe wird der Königin präsentiert — Die Bergpartie — Adieu! — Einzug in die Haupt- und Residenzstadt München

Redaktionsschluß: 3. Januar 1907 Ausgabe: 17. Januar 1907

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



HEINRICH ZÜGEL

SPÄTNACHMITTAG IM MOOR



H. Zügel

HEINRICH ZÜGEL

Von R. Gönner

Allzuviel steht geschrieben über die ästhetischen Erfordernisse eines Kunstwerkes. Allzuviel wird gestritten darüber, was eigentlich ein Kunstwerk ist und warum es eines ist, und warum und wozu es der Künstler so und nicht anders gemalt hat, wie es zu verstehen sei, und ob und welche Vorkenntnisse nötig seien, um zum richtigen Verständnis zu gelangen. Ein Blick in die heutige Kunstliteratur belehrt uns, daß man versucht, jeder Kunstart durch langwierige, geistvolle Abhandlungen erst ihre Berechtigung zuzusprechen und jeder Aeußerung einer starken Individualität nach sorgfältiger Rubrizierung in die bestehenden oder eigens zu diesem Zweck zu schaffenden Schubladen und Kästchen sozusagen die höhere ästhetische Approbation zu erteilen. Und doch, wer wollte leugnen, daß in den letzten zwanzig Jahren, der Zeit unerhörtesten Aufschwungs, in welcher Neues lawinengleich auf uns einstürmte, und sich ein Chaos schwankender Gestalten um uns bildete, eben diese Kunstliteratur einzelne starke Persönlichkeiten gezeigt, die als Richtpunkte in der gärenden Masse und dem wilden Kampf der Geister dienen können, und uns damit den Ueberblick und das Verständnis dieser Entwicklung und ihrer Bedeutung wesentlich erleichtert hat. Es ist ein erhebendes Gefühl, in all diesen Wirrnissen einer Künstlernatur zu begegnen, die, in sich abgeschlossen, ihren Weg unbefangen geradeaus weitergeht. Nicht etwa insofern, als sie dieser Bewegung unempfindlich oder gar ablehnend gegenüberstünde oder daß sie die wertvollen Errungenschaften dieser künstlerischen Revolution ungenützt an sich vorübergehen ließe, sondern dadurch, daß sie nur für sich verwertet, was ihrer Individualität entspricht und trotz aller ihrer Wandlungen immer dieselbe starke Persönlichkeit bleibt. Wenn wir die Kurve des Aufschwungs der modernen Kunst aufmerksam verfolgen, so treffen wir Heinrich Zügel immer unter den ersten, die mit freudiger



HEINRICH ZÜGEL — IM HERBST

Anerkennung deren Erfolge begrüßen, und sehen ihn das Gute daran bereitwilligst aufnehmen und verarbeiten. Aber trotz aller Modifikationen in seinem Schaffen während seines arbeitsreichen Lebens haben wir stets einen Menschen vor uns aus einem Guß, einen Menschen, der mit nie versiegender Schaffenskraft sich, fortschreitend, immer neue Aufgaben sucht und den Wundern der Natur mit heller Begeisterung staunend und bescheiden gegenübersteht.

Heinrich Zügel wurde geboren am 22. Oktober 1850 in Murrhardt in Württemberg als Sohn eines dort lebenden Schäfereibesitzers. In kleinen, aber wohlgeordneten Verhältnissen aufgewachsen, liebte er es, in seiner schul- und arbeitsfreien Zeit mit den Angestellten seines Vaters auf die Weide zu ziehen, wo wir den kleinen Jungen, schon früh in stetem innigen Konnex mit der Natur, an den langen Nachmittagen die ihm lieb gewordenen Tiere scharf beobachten und sie auf der Schiefertafel und wohl auch plastisch nachbilden und abkonterfeien sehen. Sein Vater läßt ihm eine sorgfältige Erziehung angedeihen. Er besucht die Volks- und Lateinschule seiner Vaterstadt und wird, da sich eine außergewöhnliche Begabung schon früh zeigt, nach Absolvierung dieser Anstalten auf die Fortbildungsschule nach Schwäbisch-Hall geschickt, wo er sein Talent durch Zeichnen nach Gipsmodellen und Kopieren von Lithographien betätigt. Ein kleines Stipendium, das ihm von einem hohen Gönner ausgesetzt ist, erleichtert ihm das Studium und, als anläßlich einer Schülerausstellung seine Arbeiten die Aufmerksamkeit weiterer Kreise erregen, glaubt er sich befähigt, auf dem eingeschlagenen Wege weiterzugehen, und besucht die Kunstschule in Stuttgart. In der Klasse des Professors Rustige beginnt er sein akademisches Studium. Allein dem trockenen Zwang des damaligen Unterrichtes konnte der Neuzehnjährige keinerlei Reiz abgewinnen und wir sehen ihn nach zwei Jahren der Qual in München, wo er, kühn und alles wagend, sich selbständig gemacht hat. Reichliche Staatsstipendien, die dem talentvollen und fleißigen Schüler in Stuttgart zugeflossen waren, fielen durch diese Fahnenflucht selbstverständlich



HEINRICH ZÜGEL — AUF DIE WEIDE

fort, so daß er sich genötigt sieht, durch seiner Hände Arbeit seinen kargen Lebensunterhalt zu verdienen. In hartem Ringen, welches geteilt ist in Lernen und Erwerben, bringt er vier Jahre zu, als ihm im Jahre 1873 der erste, wohlverdiente Erfolg winkt, ein Erfolg allerdings, der ihm später viel Kummer und Sorge bereiten sollte. Ein ganz nach der Natur gemaltes Bild „Schafwäsche", jetzt im Besitze des Künstlers, erregte auf der Weltausstellung in Wien großes Aufsehen, und wurde nach kurzer Zeit für 10 000 Mark verkauft. Allein eine Kette von unglücklichen Umständen zwangen ihn bald darauf, die Arbeit zurückzukaufen, ein harter Schlag für den jungen Mann, der um seine Existenz zu kämpfen hatte. Aller Hilfsmittel entblößt, ganz auf das Verdienen angewiesen, treten schwere Zeiten für ihn ein, er verläßt München und kehrt in seine Vaterstadt Murrhardt zurück.

Dort sieht er sich aus materiellen Gründen gezwungen, auf das Naturstudium, das dem jungen Künstler damals schon ebenso am Herzen lag wie später dem gereiften Meister, zu verzichten und für den Verkauf kleine Bilder zu malen, auch diese schon ausgestattet mit der ganzen liebenswürdigen und intimen Kenntnis der Tiere, die er darin darstellt. Leider sind uns von diesen anmutigen, für die damalige Zeit sehr farbigen Arbeiten, von welchen die meisten im Privatbesitz sind, so gut wie keine zugänglich gewesen. Dieser Zwang hielt ihn lange Jahre ab, sein Ziel, das ihm damals schon vor Augen schwebte, mit ganzer Kraft zu verfolgen, nämlich seine Bilder unmittelbar vor der Natur fertig zu malen. 1877 beteiligt er sich an der Internationalen Ausstellung in Berlin, nach seiner Meinung jedoch ohne nennenswerten Erfolg, so daß er, der heute noch im Zerstören seiner eigenen Werke, welche er als nicht gelungen betrachtet, Großes leistet, alle Arbeiten aus jener Zeit einzieht und zur späteren Wiederverwendung der Motive aufbewahrt oder sie kurzerhand abkratzt. Dasselbe Schicksal haben zwei große Arbeiten, welche im Jahre 1879 in München ausgestellt waren.

Vier Jahre später erntet er den ersten großen Erfolg. Für ein kleines Bild „Ochsen am Pflug" wird ihm im Jahre 1883 die zweite



HEINRICH ZÜGEL — VOR DEM STALL



HEINRICH ZÜGEL SCHAFSTUDIE

Medaille der Internationalen Kunstausstellung in München verliehen, das Werk selbst wird bald darauf nach England verkauft. Und nun erklimmt er in anhaltendem Zuge rasch die steile Leiter des Ruhmes. Auf die zweite Medaille folgt im Jahre 1888 die große und zugleich seine Ernennung zum Professor. Ein Bild „Frühlingssonne" erwirbt die Galerie in Breslau, das Gegenstück dazu, „Pflügende Ochsen", wird der Gemäldesammlung in Prag einverleibt.

Mit den nötigen Mitteln ausgestattet und frei von den kleinlichen Sorgen des Alltags, tritt durch die zunehmende Bewegungsfreiheit ein bedeutsamer Wendepunkt in Zügels Schaffen ein. Er wird unabhängig und weiß seine Kraft zu gebrauchen. Wir sehen ihn verschiedene Reisen unternehmen, nach Wien, Paris, zum Besuche der Salons und der Weltausstellung. Die Bestrebungen des Pleinairismus in Frankreich, welchem er seit 1869 mit großem Interesse folgt, und die Eindrücke, welche er durch die Werke der Franzosen erhält, die er während der ganzen Folgezeit nicht mehr aus den Augen verliert, bereiten einen Umschwung in Zügels künstlerischen Ansichten vor, einen Umschwung, der verstärkt und beschleunigt wird durch die um jene Zeit zum ersten Male hervortretenden Schotten und Holländer. Diese veranlassen ihn, im Jahre 1889 nach Holland, und 1890 nach Belgien überzusiedeln, wo er, beide Male in Gemeinschaft mit de Haas, seinen Studien in den Dünen von La Panne obliegt.

Hier wird der Zügel geboren, als den wir ihn heute kennen und verehren, der Meister des Lichtes. *Zügel wird Impressionist.* Er erkennt zum ersten Male, daß die Erscheinung fortan das Hauptbestandteil seiner darzustellenden Motive sein muß und daß die Betonung der Details zugunsten dieser Erscheinung auf das Allernotwendigste zu beschränken ist. Sein früher erworbenes positives Können befähigt ihn, sich vor den in diesen Sätzen schlummernden Gefahren, welchen schon so viele zum Opfer gefallen sind, zu bewahren und ferner zu erkennen, daß die teilweise Außerachtlassung der Details keine willkürliche sein kann, sondern an gewisse Gesetze gebunden ist, deren Grund in dem Hervortreten der Erscheinung selbst liegt. *Die Gesetze der Abstraktion* finden in ihm einen exakten und zielbewußten Forscher und er geht, erfüllt von dieser Aufgabe, mit vollem



HEINRICH ZÜGEL IN DER SANDGRUBE

Eifer daran, ihrer in seinen künftigen Arbeiten gerecht zu werden. Wir finden ihn im Jahre 1891 in Dachau, wo er sich auf der „roten Schwaige“ festgesetzt hat und seine Schafbilder unter dem unmittelbaren Eindruck der Natur malt. Dort entstehen die beiden Arbeiten „Frühling“ und „Märztag“. Bald darauf kehrt er nach Murrhardt zurück, wo er sich eine eigene Schafherde hält, die, ausschließlich zu seiner Verfügung, ihm das genaueste Studium seiner früheren Pflegebefohlenen ermöglicht. Arbeitsame Monate verbringt er auf seinem väterlichen Besitz in der Nähe des kleinen Städtchens, fern von der Welt, und gibt uns in größten Formaten die unmittelbarsten Impressionen. Zu erwähnen sind insbesondere drei große Bilder aus dieser Zeit, zwei Darstellungen von Schafherden, jetzt in den Gemäldesammlungen von Königsberg und Bremen, und der pflügenden Ochsen „Schwere Arbeit“, welche im Jahre 1893 in der Internationalen Ausstellung im Glaspalast als das vielleicht monumentalste Bild so berechtigtes Aufsehen erregten.

Allein seine Bilder werden zu gut, er verkauft sie nicht mehr. Eine in Frankfurt veranstaltete erste Kollektivausstellung bringt ihm zwar einen vollen künstlerischen, aber wenig materiellen Erfolg, und so schleicht sich allmählich die graue Sorge um des Lebens Notdurft an ihn, den Familienvater, heran, als ihn eine Berufung an die Kunstschule nach Karlsruhe der vorläufigen Schwierigkeiten enthebt. Dort wirkt er, ohne sich heimisch zu fühlen, vom Jahre 1894 an zum ersten Male als Lehrer, begrüßt aber mit tausend Freuden einen Ruf nach München im Herbst 1895. Hier, kann gesagt werden, beginnt seine eigentliche *Lehrtätigkeit*, die ein so integrierender Bestandteil der künstlerischen Persönlichkeit Zügels geworden ist, daß sie mit einigen Worten hier Erwähnung finden muß. Zügel ist nicht nur ein großer Künstler, sondern auch ein hervorragender



HEINRICH ZÜGEL — PFLÜGENDE OCHSEN

Lehrer. Er ist Menschenkenner ebensogut wie er Kenner der Tierpsyche ist, und es ist unzweifelhaft, daß neben seiner persönlichen Liebenswürdigkeit und Güte ein großer Teil der Erfolge seiner Lehrtätigkeit auf den tiefgehenden Einfluß zurückzuführen ist, welchen seine in sich gefestigte Persönlichkeit auf seine Schüler als heranreifende Menschen ausübt. Diesen gegenüber betrachtet er sich nicht als den mit dem souveränen Können ausgestatteten Meister, der er ist, sondern als Mitschaffenden und Mitsuchenden, der in innigstem Verein mit seinen Jüngern demselben schwer zu erreichenden Ziele zustrebt; er betrachtet sich als denselben Irrtümern unterworfen, denselben Enttäuschungen ausgesetzt. Ueber allem steht die Wahrheit, und wenn der Meister einen weiten Vorsprung auf dem beschwerlichen Wege zu dem auf steiler Höhe erbauten Tempel der Kunst gewonnen hat, so hilft er mit liebevollem Erfassen des Schülers strauchelnden Fuß über die Unebenheiten und gefährlichen Klippen hinüberführen und bemüht sich um ihn, bis er ihn auf richtigem Wege weiß. Diese Bemühungen, die weit über das Maß von Tätigkeit hinausgehen, welche von einem staatlich angestellten und besoldeten Lehrer gefordert werden können, sichern dem Meister die unbedingte Anhängerschaft und das tief begründete Vertrauen seiner Schüler. Klar und präzis, mit wenig Worten vieles erklärend, lehrt er in unmittelbarer Anschauung der Natur und wir alle, die wir das Glück hatten, zu seinen Schülern zu zählen, wissen, welchen oft erdrückenden Reichtum von Anregung und von Leitsätzen für unser künftiges Schaffen eine jede seiner Korrekturen bei uns zurückgelassen hat. Im Interesse seiner Schüler ist sein Studienort vom Jahre 1894, dem Beginn seiner Karlsruher Lehrtätigkeit, in *Wörth am Rhein*, jenes kleine, altwasserumspülte Dorf mit den vielen Schnaken, wohin alljährlich zu Beginn des Sommersemesters eine kleine, mutige Schar mit Sack und Pack auswandert, einer anstrengenden und unter Führung des Meisters zielbewußten Arbeit entgegen. Dort ist der *Lehrer* Zügel in seinem ganzen Elemente kennen zu lernen, dort allein kann man erfahren, wie viel seine Schüler seinen aufopfernden Bemühungen verdanken. Nach Beendigung des Semesters zerstreut sich die kleine Kolonie zumeist in alle Winde und wir begegnen Zügel im Herbst der Jahre 1896 bis 1900, Schafe malend, auf der Rauhen Alb. In diesem Jahre beteiligt er sich mit zwei prächtigen Arbeiten an der Weltausstellung in Paris, welche er selbst besucht und wo insbesondere die retro-



HEINRICH ZÜGEL — SCHWEMME IM SCHATTEN



HEINRICH ZÜGEL — ZIEGENBÖCKE

spektive Ausstellung mit ihrem fast lückenlosen Gesamtbild des französischen Schaffens sein lebhaftestes Interesse erweckt und ihm mancherlei Anregung bietet. Vom Herbst 1901 an besucht er nach Beendigung seiner Aufgaben als Lehrer regelmäßig die Lüneburger Heide. In dem kleinen Orte Bispingen entstehen die licht- und lufterfüllten Heidschnuckenbilder, welche ihn zu dem unbestrittenen Meister des diffusen Lichtes gemacht haben. Als im vorigen Jahre die Galerie Heinemann in München in so dankenswerter Weise eine Kollektivausstellung von Zügels Werken der breitesten Oeffentlichkeit zugänglich machte, konnte man so richtig beurteilen, welche Fülle von kraftstrotzendem Unternehmungsgeist in diesem Meister steckt. Die in diesem Heft reproduzierten Bilder geben ungefähr einen Begriff von der Vielseitigkeit, mit welcher er an seine Motive herantritt, wenn auch die Farbe, in welcher ein Hauptreiz von Zügels Arbeiten liegt, nicht ihrem vollen Werte nach hat zu Wort kommen können. Leider sind uns mit wenig Ausnahmen frühere Arbeiten nicht zugänglich gewesen, welche den Entwicklungsgang des Künstlers hätten illustrieren können, so daß wir hier nur ein Bild des gegenwärtigen Standes seines Schaffens vor uns haben. Er scheut vor keinem Motiv zurück, mögen die zeichnerischen und malerischen Schwierigkeiten noch so groß sein. Zügel hat sich über den Erzähler liebenswürdiger Episoden aus dem Tierleben und über den Tierporträtmaler erhoben zu einem Schilderer der Tiere als Teile der dumpf in unabänderlichen Gesetzen wirkenden Naturkräfte. Er stellt sie dar als Phänomen, er dringt mit liebevollem Nachspüren ein in die physischen und psychischen Eigentümlichkeiten der Geschöpfe. Er zeigt sie uns mit unnachahmlicher Meisterschaft in all ihren Lebensbedingungen, gleich vollendet in Form und Farbe. Das lebensfreudige Erwachen in hellem Sonnenschein, das Hinbrüten in heißer Mittagsglut, das träge Hinziehen in wolkenverhängter Landschaft werden unter seiner sicheren Hand zu Bildern voll fröhlicher Lust und tiefer Melancholie. Er schafft Werke von monumentaler Kraft und liebenswürdigster Intimität. In schwerer Arbeit zerren seine Rinder gleich gespenstigen Kolossen den Pflug durch das zähe Erdreich, eingehüllt von eisigen Morgennebeln; mit einem Aufschrei jähen Erschreckens flattert

ein Vogel auf und verschwindet in dem wesenlosen Dunstmeer. Er zeigt sie uns träumend in flimmernder Mittagssonne, umflutet von einer Fülle blendenden Lichtes, kein Blättchen rührt sich, und der glühende Brodem entsteigt der nach Wasser lechzenden Erde. Wir sehen sie des Abends langsam und müde ihrem heimatlichen Stalle entgegenziehen, purpurn gefärbt von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne. Oder in stumpfer Bläue senkt sich die Nacht über die Landschaft; angsterfüllt von unsichtbaren Gefahren drängen sich seine Heidschnucken zu einem weißen, wesenlosen Klumpen zusammen, der in der Dämmerung nicht mehr einzelne Tiere erkennen läßt, sondern als schemenhafter Fleck das gespenstische Dunkel der schwarzen Wachholderbüsche erhöht. Eine überwältigende Fülle feinst differenzierter Stimmungen entzückt unser Auge, wer kann sie alle aufzählen! Nach unermüdlichem Befragen der Natur sprudelt ein immer lebenskräftiger Quell wahrer, echter, deutscher Kunst aus seinem Innern, ohne Rast und Ruh' eilt er von Tat zu Tat, jung und immer frisch, trotzdem eine mehr als dreißigjährige Tätigkeit oft unter harten Entbehrungen und schweren Sorgen hinter ihm liegt, ein leuchtendes Vorbild für uns Junge. Und so soll denn dem lieben Meister diese bescheidene Abhandlung als Blättchen in seinem Lorbeerkranz eingefügt sein, der seiner Bedeutung als Künstler gerecht zu werden versucht, aber auch als schuldiger Tribut angesehen werden mag für all das Gute, das wir von ihm empfangen haben.

GEDANKEN ZUR KUNST

In einer Zeit, welche dem Verstande, den sogenannten exakten Wissenschaften, dem Rechenexempel, dem Experiment so viel Macht einräumt, ist, wie es scheint, das Begehren unserer Seele, ihre ungestillte Sehnsucht um so größer, sich den Geheimnissen der Kunst hinzugeben.

Ohne Zweifel ist die heutzutage oft so leidenschaftlich sich äußernde Kunstliebe aus solcher Quelle zu erklären. Und wie eigentümlich, — gerade die schweigsame Malerei scheint jetzt in der lärmenden Zeit eine um so größere Anziehungskraft auszuüben.

W. Steinhausen

*

Ein Künstler kann so wenig eine Spezialität haben, wie eine Manier. Ein Streber oder geschickter Handwerker muß sie haben. *A. Böcklin*

*

Daß die Natur uns antwortet, wenn wir fragen, daß sie ein Echo unserer Sprache wird, das ist eben ein Beweis einerlei Ursprungs, einerlei Schicksals, einerlei Hoffnung. *W. Steinhausen*



HEINRICH ZÜGEL RAST



HEINRICH ZÜGEL
• SCHAFHERDE •

RUDOLF KOLLER

Von Hermann Kesser-Zürich

Als man im Jahre 1905 ein Jahrhundert deutscher Vergangenheit nach Künstlern absuchte, die unter die Maler zu rechnen sind, und bei dieser rückwärtsblickenden Arbeit auch nach der Schweiz kam, da waren einige Werke des Züricher Tiermalers Rudolf Koller, sonnige, warm und breit gemalte Freilichtbilder, das erste, was ich vorschlagsweise auf meine Liste setzen konnte. Bilder, die mit mehr Verständnis für das malerische Leben von Licht und Farbe angelegt waren und von gesünderer malerischer Auffassung zeugten, haben sich im Bereiche der Eidgenossenschaft aus der Zeit, die für die Ausstellung in Berlin in Frage kam, nicht mehr vorgefunden. In Berlin riefen dann Kollers Skizzen die Erinnerung an Courbets kräftige Kunst wach, man freute sich Kollers, des Schweizers, der lange vor der beglaubigten Entdeckung von Licht und Farbe durch die Mode — die Natur in ihren Elementen erfaßt hatte. Eine rechte Wertung konnte aber deshalb nicht aufkommen, weil sich der Betrachtung von Kollers Persönlichkeit Erinnerungen an Schöpfungen des gleichen Malers vorschoben, auf denen man vergeblich nach Einfachheit, nach Farbe und Licht suchen würde. So hat denn Koller durch sein Erscheinen auf der deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin wohl gewonnen, aber in seine Rechte als Maler ist er nicht eingesetzt worden.

Kollers Geschick ist nicht unverschuldet. Was er auf den Skizzen, die er vor der Natur gemalt hatte, fand, schien ihm auf den großen Bildern weiter nicht mehr der Rede wert und selbst seine hochentwickelten Fähigkeiten für die Wiedergabe des Tieres waren ihm wiederum nur ein Mittel zum Zweck, zu dem Bilde, das über die rein malerischen Wirkungen hinausgehen sollte, um der außerästhetischen Unterhaltung und Freude zu dienen. Zuweilen kommt es freilich vor, daß Koller diese Ab-



HEINRICH ZÜGEL — ESEL VON LA PANNE



HEINRICH ZÜGEL
• SCHAFSTUDIE •

sichten erreicht, ohne daß die wertvollen Bestandteile seiner Kunst hinter dem Anekdotenmaler verschwinden. Außerdem gab es in seinem Schaffen eine Zeit, auf der er der Stilverfeinerung und geschmackvollen Intentionen zugewendet scheint. Das war in den sechziger Jahren, als seine Schaffenskraft über der realistischen Aufgabe, die ihn vollständig gefangen nimmt, der störenden Zutaten vergißt. Gottfried Keller konnte ihn damals als Neuerer, als einen kühnen Realisten preisen, der von dem Herkommen und dem Tagesgeschmack nichts wissen will.

Wendet man das Allgemeine der Kellerschen Kritik über das Kollersche Bild „Die pflügenden Ochsen“ auf den späteren Koller an, so frägt man sich, ob sich nicht Keller damals in einer gewagten Ironie gefiel... Der gleiche Koller, der im Jahre 1857 das einfache Motiv eines Krautfeldes mit so viel Realität und malerischer Deutlichkeit behandelt, daß man auf die Vermutung kommt, er hänge mit den frühen französischen Impressionisten zusammen und habe sie ganz verstanden, der nämliche Künstler, der seinem Freunde Böcklin die Versicherung gibt, Faune, Nymphen und Kentauren wären „an sich“ nicht malerischer als Geißbuben und Kühe, fällt später dem allmächtigen, auf das Genrehafte gerichteten Zeitgeschmack in einer Weise zum Opfer, daß man den Koller der malerischen Arbeit, den Schöpfer der sechziger Jahre kaum mehr erkennt. Zwar gibt es auch aus diesen Tagen Werke, die sich dem Richtungsverwandten, was damals in Deutschland geschaffen wurde, getrost an die Seite stellen dürfen. Ich meine die Bilder, auf denen er das Bukolische unterstreicht und zuweilen in der Erzeugung poetischer Stimmungen nicht unglücklich ist. Aber der starke persönliche Künstler, berufen, in die Reihen der Meister einzutreten, ist aus Koller, dem Jüngeren, später nicht herausentwickelt worden. Ihm selbst war es nicht gegeben, unabhängig von Zeit und Meinung einen eigenen Weg einzuschlagen und um von außen weiterbildende Elemente, richtunggebende Eindrücke zu empfangen, dazu war Koller trotz vieler Reisen zu abgeschlossen, zu schwerfällig, zu sehr Schweizer. Als solcher hatte er demgegenüber, was sich außerhalb seiner Mauern zutrug, eher Abneigung wie Verlangen, eher Mißtrauen wie Zutrauen.

So ist er denn ein einsiedlerisch abgeschlossener Künstler geworden, ein Mann,



HEINRICH ZÜGEL — SCHAFSTUDIE



HEINRICH ZÜGEL — WILLKOMMENE GELEGENHEIT

der zeitlebens mit sich eine bezeichnende Schaffensunzufriedenheit herumgetragen hat, sein eigener Akademiker wurde und die großen Taten nicht in Uebereinstimmung mit den natürlichen Anlagen ins Werk setzte.

Das kann freilich nichts daran ändern, daß es Ausschnitte in seinem Lebenswerk gibt, die ihm den Namen eines großen Künstlers geben lassen: seine Entwürfe und Frühwerke, auf denen seine Darstellungskraft ungehemmt durch verbildende Umstände überzeugenden künstlerischen Ausdruck findet. Paart sich auf solchen Bildern der Maler mit dem Tierbeobachter, der in den sichtbaren Organismus des Tieres wie kein anderer eindringt, so hat man Werke vor sich, die alles Schiefe der künstlerisch lauen und faulen Zeit, der er als Nicht-Vollender erlag, vergessen machen.

Als Schöpfer mit solchen Taten darf Koller seinen Anteil an den Erzeugnissen der deutschen Kunst in den sechziger und siebziger Jahren beanspruchen, einer Kunst, die an Malern von seiner Ehrlichkeit noch nicht reich war.

Als Künstler aber, dem aus dieser Zeit nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen ist, muß er der Schweiz erscheinen, die ihm die besten aus dem schweizerischen Empfinden herausgewachsenen Schilderungen des Hirten- und Hochalpenlebens dankt, die die ältere Schweizer Kunst aufweisen kann. Weil Koller auch dem kleinen Manne nicht schwer zugänglich ist, so wurde seine Kunst dem Volke geläufig: er ist einer der ersten gewesen, die in einer Zeit, die von Kunst noch nicht viel wußte, in der Schweiz die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Kunst und die Künstler gelenkt hat. Man kann darum von ihm sagen, daß er und sein Werk zu den entwicklungsstärkenden Trieben der neuen schweizerischen, künstlerischen Kultur gehörten.

Das alles sind Verdienste, die es gerecht erscheinen lassen, daß ein berufener Darsteller, der Züricher Dichter und Literaturhistoriker Adolf Frey, den Schweizern durch eine biographische Veröffentlichung im Cottaschen Verlag*) ein Werk schenkte, das eine nach schweizerischem Ermessen gegebene Würdigung Kollers bedeutet, den Deutschen aber, ob sie nun an Koller vorbeigehen wollen oder nicht, breit angelegte, mit persönlicher Farbe gemalte Kapitel aus Kollers Schaffens- und Freundeswelt gibt.

Neben Kollers dokumentarisch getreuem Bilde stehen Böcklin, sein Jugendfreund, Gottfried Keller, der dritte Maler in diesem Bunde, den die Welt als Dichter kennt. Zwischen den heiteren und ernsten Episoden dieses Malerschicksals, das Koller selbst als unvollendet und tragisch empfindet, tauchen Gestalten, wie Jakob Burckhardt, Friedrich Theodor Vischer, der Richard Wagnersche Freundeskreis der Wesendonck und die strengen alten Kunstschaffer der Schweizer Lande auf, die Kollers Lehrer und Zeitgenossen waren. Als treuester der Treuen aus Kollers Kreisen erscheint Arnold Böcklin, der uns öfter wie alle anderen Hand in Hand mit Rudolf Koller entgegentritt. Gemeinsam mit ihm erstanden Koller die ersten Träume und Wünsche, mit Böcklin im Vereine ergibt sich für den jungen Koller der erste schwere Daseinskampf, das erste Kämpfen um den schöpferischen Weg und die Ueberzeugung. Böcklin ist einige Jahre vor Koller dahingegangen, ein Mann am Ende seiner Kräfte. Koller mußte das Martyrium eines jahrelangen Siechtums auf sich nehmen, ehe er, als Künstler früher der Vollkraft beraubt wie Böcklin, von einem enttäuschungsreichen Greisenalter Abschied nahm.

Ich begnüge mich, aus den reichen Mannigfaltigkeiten des Freyschen Buches die Figuren dieses Freundespaares herauszuheben. Was uns Frey mit diesen Teilen seiner Arbeit gegeben hat, wird vermutlich denen, die Koller und seiner heimatlichen Bedeutung ferner stehen, am willkommensten sein. Ergänzt es doch das Bild Arnold Böcklins, von dem jetzt schon so viele ungebetene Schilderungen vorliegen durch die Erzählung eines Freundes, dem man um so mehr glauben darf, als er dem Künstler Böcklin als ein ehrlicher Interpret gegenüberstand.

* * *

.... in Düsseldorf hatten sich die beiden kennen gelernt.

„Ein Basler, Namens Böckli, Landschafter, ist hier angekommen“, meldet Koller nach Hause.

Aber der Landsmannschaft zum Trotz gerieten sie anfänglich kaum in Berührung, da Böcklin bei den Landschaftern unter Schirmer*) saß, wogegen Koller der von dem Maler Sohn geleiteten Figurenklasse angehörte. Zufällig kam dann aber Böcklin Mitte Dezember ins nämliche Haus wie Koller zu wohnen und „hochbegabt, alle beide von strengem Fleiß, bildungsbedürftige Landsleute, verträglich und von bescheidenen Ansprüchen und Mitteln, schlossen er und Böcklin sich aneinander,“

*) Frey, Adolf. Der Tiermaler Rudolf Koller 1828—1895. Mit 13 Heliogravüren und 2 Originalradierungen. Stuttgart, J. G. Cotta. Gebunden M. 8.—.

*) Schirmer, Joh. Wilh. (1802—1863).

„obgleich schon damals — wie Frey erzählt, dem ich bei dieser Schilderung wörtlich folge — ihre Geister verschiedenen Zielen zustrebten.“

Abends rückten sie zusammen ans Licht und lasen gemeinsam Dichter und Geschichtliches, oft über Mitternacht hinaus, bis der Schlaf sich gebieterisch meldete. . . . Dann nahmen sie, ehe sie sich zu Bette legten, noch ein paar Turnübungen mit Gewichtssteinen vor. . . .

Koller freute sich des neuen Freundes. „An meinem Landsmann aus Basel“, schreibt er darüber nach Zürich, „habe ich einen sehr guten Freund, von dem ich im Landschaftlichen öfter Nutzen ziehen kann. Er ist sehr haushälterisch und hat viel Talent. . . . Sein Aeußeres ist sehr anspruchslos, gewinnt aber durch näheren Umgang viel. Kommt er nicht mit mir nach Paris, so wird er euch bei seiner Studienreise in der Schweiz besuchen. Die Arbeit zu Hause an Sonntagen ist das Radieren, in welchem ich von Böcklin Anleitung erhalte.“ Sie waren so fleißig und sparsam, daß sie sich an keiner einzigen Künstlerfestlichkeit beteiligten. „Treffliche, mit erstaunlichem Fleiß begabte Kerle“, das waren die Worte, die Feuerbach für sie fand. Im Frühjahr 1847, am 11. März, ist dann Koller mit Böcklin zusammen von Düsseldorf abgereist.

Nachdem sie zusammen Brüssel und Antwerpen sehen, geht Böcklin nach der Schweiz zurück.

Die Trennung fiel beiden schwer genug, denn zwischen den zwei jungen Leuten scheint sich eine Neigung entwickelt zu haben, die über bloße Kameradschaft weit hinausgeht. Als besten Beweis bringt Frey dafür einen Brief Böcklins an Koller zur Stelle, in dem er dem Studiengenossen rückhaltlos sein junges Herz zeigt. Er schildert ihm die Dramatik der ersten Begegnung mit seiner Auserwählten, mit Luise Schmidt, nach der Rückkehr in die Heimat, erzählt ihm von den Leiden des Wartens, von allen Schmerzen einer zarten und poetischen Jugendliebe.

Man kann Böcklins Brief nicht ohne Rührung lesen. Er gehört zu jenen seiner Aeußerungen, die mehr als viele andere für den Menschen Böcklin sympathisch stimmen und ihn jeder absichtlichen Rauheit entkleidet zeigen. Für Kollers Angelegenheiten offenbarte Böcklin das zarteste Verständnis. Er



HEINRICH ZÜGEL — AUF DER WEIDE

besuchte seine Eltern in Zürich, glättete wohl, was es im Hause der Eltern Kollers zu glätten gab und stellte dem Freunde der leichteren Auskömmlichkeit halber für seinen geplanten Aufenthalt in Paris eine „Oekonomiegemeinschaft“ in Aussicht, von der sich beide ein herrliches Leben versprachen.

„In der Frühe des 14. Februar tauchte Böcklin dann unangemeldet in Kollers Dachkammer in der rue de Verneuil auf.

Die Freunde waren kaum etwas über eine Woche beisammen, so überraschte sie eine Begebenheit, die die Welt erschütterte, nämlich die Februarrevolution. Schon den 22. Februar bemerkten sie Reibungen zwischen Bürgern und Truppen, den 23. sahen sie allenthalben Barrikaden bauen, Straßen und Plätze von der Bevölkerung überflutet, Soldaten und Nationalgarden unter Waffen. Nahe bei ihnen fielen Schüsse, so daß sie erschreckt in ein Café flüchteten. Dennoch begaben sie sich abends zum Aktzeichnen. Nach zehn Uhr heimkehrend, fanden sie die Kais von berittenen Munizipalgarden und Dragonern besetzt. Am nächsten Morgen, Donnerstag den 24. Februar, weckte sie der Generalmarsch. Trotzdem suchten sie ihr Atelier in der rue de l’Est auf, um zu arbeiten. Aber der ein Stockwerk unter dem Atelier wohnende Züricher Konrad Werdmüller bewog sie, mitzuziehen und die Begebenheiten anzusehen. Beim Pantheon kamen sie dazu, wie eine Abteilung Infanterie und Kürassiere vom Volke umzingelt und entwaffnet wurde. Sie zogen mit dem Haufen weiter gegen die Seine, die sie in der Nähe der Notre Dame erreichten. Mitgerissen vom Gewühl und wie die übrigen dem Gewehrfeuer zudrängend, gelangten sie zur Pont neuf und damit in die Nähe des erbitterten Kampfes, der eben damit endete, daß die königliche Infanterie von den Bürgern und der Munizipalgarde geschlagen wurde. Eine Sturzwelle aus der brandenden Volkswut spülte die drei Schweizer in die Tuilerien hinein, wo sie in die Küche, in die königlichen Gemächer und in den Thronsaal gelangten, nicht ohne Gefahr, weil immer noch einige vom Karussellplatz herauffeuerten, und oben in die Spiegel und Kronleuchter geschossen wurde. Durch siegestrunkene Scharen von Männern und Weibern, und durch die schrecklichen Spuren des blutigen Ringens hindurch führte sie die Neugierde mit anderen zum Hotel de ville, wo sie schon Mitglieder der provisorischen Regierung reden hörten.“

Noch mehrere Monate nach der Februarrevolution blieben die Freunde zusammen. Dann war es Koller, den die Eltern nach Hause riefen. Die Freundschaft mit Böcklin aber dauerte fort. Briefe und Grüße wurden gewechselt und andere Zeichen der gegenseitigen Teilnahme hörten in den nächsten zehn Jahren, die den beiden Künstlern die lebenswerkbestimmende Richtung geben sollten, niemals auf. Adolf Frey beschäftigt sich in diesem Zeitraum eingehend mit Kollers Werdegang und Erfolgen.

Als Persönlichkeit, die in der Freundschaft Kollers und Böcklins eine Rolle spielt, stellt uns Frey die Person des Tiermalers Voltz vor. Friedrich Johann Voltz, der Münchener Tiermaler (geboren zu Nördlingen), ist es, der aus München Koller von einer vorübergehenden, aber gefährlichen Krankheit Böcklins auf dem Laufenden hält und zum Teil auch die Stimmung der Münchener Künstler gegenüber den Böcklinschen Neuwerken erraten läßt. Von dem „Pan im Schilf“ schreibt er an Koller, es gefiele ihm außerordentlich, ein solches Schönheitsgefühl sei ihm noch nie vorgekommen. Am meisten sage ihm Böcklins mit Liebe und Hingebung geübtes Streben zu. Am 11. Oktober berichtet er Koller: „Böcklin, der Dich freundlichst grüßen läßt, malt gegenwärtig in Steffans *) Atelier ein neues Bild: Italienische Landschaft: an der See liegt unter Bäumen eine Villa auf felsigem Ufer, im Vordergrunde rauben Mauren die schönen Bewohnerinnen. Es verspricht sehr schön zu werden und ist in den Gegensätzen äußerst glücklich angelegt. Sein letztes Bild, eine Faunfamilie, hat im allgemeinen trotz großer Schönheiten wenig angesprochen. Die Stimmung war nicht so gelungen und ließ einen zum Gegensatz des Motives kalt an. In der Ausführung des Details vortrefflich, sah man doch die Folgen der überstandenen Krankheit, die im neuen Bild ganz unsichtbar sein werden. Er ist jetzt kräftiger als je und blüht ganz neu auf. Seine Nähe ist äußerst wohltätig .... Er ist ein gar liebenswürdiger, biederer Künstler.“

In das nächste Jahr, 1860, fallen Böcklins Bemühungen, dem Freunde eine Stellung an der *Weimarer Kunstakademie* zu verschaffen.

Koller wurde jedoch nicht nach Weimar berufen.

Von jetzt ab trennten sich die Geschicke der beiden Schweizer für lange Zeit. Böcklin nahm seinen Weg nach oben, Koller blieb in der Schweiz, immer noch mit der Form ringend, immer unzufrieden und schließlich unglücklich durch ein Augenleiden, das ihn

*) Der bekannte Schweizer Landschaftsmaler, der vorwiegend in München lebte (1815–1905).



HEINRICH ZÜGEL SCHAFWEIDE

zu Beginn der siebziger Jahre befiel und sein Schaffen empfindlich hemmte. Erst in den achtziger Jahren kamen Böcklin und Koller wieder für längere Zeit zusammen. Es war, als sich Böcklin in der Heimat niederließ, um in Zürich, wo er sich dann an der heutigen Böcklinstraße ein Atelier baute, einer seiner fruchtbarsten Zeiten zu leben. Als Genußfroher und Aufrechter kam Kollers Jugendfreund nach Zürich. Die schwersten Kampfjahre lagen hinter ihm und unter behaglichem Rückschauen auf die dunklen Tage konnte er sich der Gegenwart freuen.

Ohne Nachricht vorauszuschicken, war er Ende Oktober 1884 in der Hornau, in Kollers Wohnhaus am Zürichhorn, erschienen und hatte Koller mit der Erklärung überrascht, er sei gekommen, um sich in Zürich anzusiedeln, um seinen Söhnen die Wohltat der trefflichen Bildungsanstalten zuzuwenden.

Als er dann im Frühling 1885 sich mit der Familie in Zürich eingestellt und die für ihn erbaute Werkstatt bezogen hatte, ging für Koller ein neues Leben an und grünte ihm „eine reiche Saat gehaltvoller Zwiereden und fördernder Anregungen". „Seit drei Jahrzehnten hatte er vom Schicksal den Umgang eines bedeutenden und ganz selbständigen Künstlers erfleht. Er hatte geträumt vom Einklang der Meinungen, vom einträchtigen Zusammenwandern. Jetzt endlich sah er den sehnlichen Wunsch erfüllt, zugleich aber die Erfüllung durch mehr als einen Tropfen Wermut verbittert."

Die beiden Schweizer waren sich einander als Künstler fremd, Böcklin war zum großen Mann geworden. Das stimmte Koller nicht fröhlich und Schatten mußten auf ihr Verhältnis fallen, da Koller der Arbeit des Freundes nicht durchaus zustimmte. So urteilte er Freunden gegenüber:

„In seinem Atelier ist es sehr eigentümlich, interessant und lehrreich. In diesem Jahrhundert hat es keinen originelleren Künstler gegeben. Mit allen seinen Schrullen, Bizarrerien, mit seinen Fehlern in der Zeichnung und mit seinem unwahren Kolorit ist er konsequent, logisch und in seiner Art auch wahr. Ein Schöpfer seiner eigenen Welt. Er hat enorme Erfahrungen in der Technik, wie in der Gestaltung eines Bildwerkes, das Wissen, worauf es ankommt, mächtig in Farbe und Haltung zur vollen Wirkung zu gelangen. Vieles ersah er aus alten Glasgemälden. Das direkte Naturstudium ist ihm kleinlich und unkünstlerisch. Das künstlerische Produzieren sei etwas ganz anderes. Es gäbe ihm eine andere Wahrheit als das Studienmalen .... Was sein Hauptverdienst ausmacht, sind neben seiner unerschöpflichen Phantasie das Wissen, wie Bilder zu arrangieren sind, worauf es ankommt, die Hauptsache zur Geltung zu bringen; das verständige Wissen, welche Farben vor- und welche zurücktreten, wie diese in der Entfernung wirken usw. Im großen Gegensatz zu den Franzosen, die das Alltäglichste, Nichtigste würdig finden, bildlich darzustellen, und als Kunstwerk in die Welt zu bringen, wenn es nur gut gemalt ist, bringt Böcklin nur entweder sehr aufgeregte, ergreifende Motive, sei es im Traurigen zum Weinen Nötigendes, oder zur Lachlust reizend."

Man sieht: Um eine unzweifelhaft klare, aber keineswegs enthusiastische Urteilsformung war Koller nicht verlegen.

Seine Worte gewinnen heute durch die an Böcklin geübte Kritik erhöhte Bedeutung.

So derb der Atelierjargon und so klobig seine Worte klingen, so ungefügig das Für und Wider seiner Ansicht verteilt ist, so richtig hat gerade Böcklins intimer ältester Freund und Berufsgenosse, der seinem Schaffen über fünfzig Jahre lang folgen konnte und den künstlerischen Charakter des Basler Romantikers kannte, die Persönlichkeit Böcklins beurteilt. Neu ist es nicht, was er über den großen Romantiker des neunzehnten Jahrhunderts zu sagen hat. Aber was er redet, wird dadurch bedeutend, daß es in einer Zeit gesprochen wurde, die jetzt zwanzig Jahre zurückliegt, in einer Zeit, die weder in Haß noch Liebe das Richtige traf.

* * *

Solche und ähnliche Betrachtungen ergeben sich aus dem Buche von Adolf Frey zu Dutzenden. Viel kleinbürgerlicher Weltenkram und viele Nebensachen, die den bedeutenden Teilen des Buches, bei denen sich weitere und größere Ausblicke öffnen, der Genauigkeit halber beigegeben sind, machen es zuweilen nicht leicht, die Hauptsachen abzuheben. Aber das Gute ist trotz der Kleinigkeiten, die in den Kapiteln umherliegen, erkennbar und auffindbar. Um zu verstehen, daß es dem Buche an gewissen Lebendigkeitslücken und an weniger farbigen Teilen nicht fehlen konnte, muß man sich schließlich daran erinnern, daß Koller nicht so wie Böcklin dem Leben als großer Artist gegenüberstand als Bildungsallwissender und als ein Mann, der in Lebensweiten sah. Auch er ist ein Mensch von interessanten Umrissen und Bewegungen. Aber alles bleibt im Rahmen bescheidener Verhältnisse. Freys, seines Biographen, Kunst erweist sich an der Tatsache, daß er an diesem Künstlerschicksal trotzdem so viel originelle Linien zeigen konnte.



HEINRICH ZÜGEL AM BRUNNEN

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BREMEN. Mitte Januar wurde in der Kunsthalle die erste Ausstellung der *Vereinigung nordwestdeutscher Künstler* geschlossen, jener neuen Gruppe, die sich auf Grund der Oldenburger Ausstellung des Jahres 1905 zusammengefunden hatte. Der Versuch, heutzutage auf Grund landsmannschaftlicher Beziehungen einen Künstlerverein zu bilden, könnte insofern zu Mißverständnissen Anlaß geben, als er bei den Unbeteiligten die Meinung aufkommen läßt, daß es sich um eine Lokalschule handele, die mit ihrem gleichartigen Charakter die Mitglieder verbindet. Das ist natürlich längst nicht mehr möglich. Die Freizügigkeit unseres modernen Künstlerlebens bringt es mit sich, daß die Stammesgenossen sich bald genug über ganz Deutschland zerstreuen und die verschiedensten Richtungen einschlagen. So würde man sich auch angesichts dieser Ausstellung in einiger Verlegenheit befinden, wenn man bezeichnen sollte, in welcher Art sich ihr nordwestdeutscher Charakter offenbarte. Die verschiedensten Schulen geben den Ausstellungssälen den gewohnten Charakter. Hier Berlin, dort München, da Stuttgart, dann wieder ein wenig Weimar, daß die auch anderswo nicht fehlende Note der Worpsweder und Hamburger hier mehr hervortritt, ist selbstverständlich. Verhältnismäßig am wertvollsten unter den 189 Nummern der Ausstellung scheinen mir die Skulpturen zu sein, nicht zahlreich, aber glücklich ausgewählt. — Von den Münchnern FRITZ BEHN, ULFERT JANSSEN und WILHELM KRIEGER sind ausgezeichnete Büsten in dem strengen, in München entwickelten Stil vorhanden. Von Behn ferner insonderheit die bekannten vorzüglichen Reliefs für das Schiller-Denkmal in Essen, sowie für das Berliner Grabmal eines Brautpaares, zu dem auch das höchst instruktive Modell ausgestellt ist. Eine Kollektion von zwölf Plaketten GEORG ROEMER'S gehört zu dem Allerbesten, was auf diesem allzulange vernachlässigten Kunstzweige gegenwärtig hervorgebracht wird. Unter den Gemälden hängt der Eingangstür gegenüber am verdienten Ehrenplatze das vortreffliche Damenbildnis OLDE'S (Fräulein von Schorn), das zuerst auf der Weimarer Künstlerbund-Ausstellung erschien. Es fehlt auch sonst nicht an führenden Namen. Von KUEHL sind zwei ausgezeichnete Interieurs da, von DETTMANN drei gute Bilder, unter denen das größte »Unter dem Hollunderbusch« ein Liebespaar in schwüler Sommerabenddämmerung darstellt. KALLMORGEN ist mit einer großen Marine in seiner gewohnten gleichmäßigen Qualität vertreten. Die Hamburger haben die bekannte jüngere Künstlerschar entsendet, die sich im Anschluß an die Bestrebungen der Kunsthalle herangebildet hat. Unter ihnen waren namentlich ILLIES und EITNER mit tüchtigen Bildern hervorzuheben. Zu ihnen gesellt sich als ein jüngstes, bisher noch wenig bekanntes Talent FRITZ AHLERS mit der farbenfrisch gemalten Studie einer im sonnigen Garten mit ihrer Handarbeit sitzenden jungen Dame. Die Worpsweder haben nicht so viel eingeschickt, als man es hätte erwarten dürfen, da sie gleichzeitig durch eine Kollektivausstellung in Berlin in Anspruch genommen waren. Am besten von ihnen schneidet vielleicht MODERSOHN mit dem leuchtend farbigen Gemälde der »Moorhütten« ab. Die größte Beachtung lenkt allerdings HEINRIGH VOGELER auf sich mit dem Bildnis seiner Frau, die in Herrentracht zu Pferde vor seinem Worpsweder Hause hält. Das Gemälde, das von den einen wegen der bekannten liebenswürdigen Eigenschaften seines

Meisters bewundert wird, erscheint den anderen als eine etwas verquälte Leistung. Unter den übrigen Gemälden wären vortreffliche Pastelle von MOHRBUTTER und ein paar helle Interieurs von ERNST OPPLER, eine Varietèszene mit tanzenden Negern von AMANDUS FAURE und ein paar ausgezeichnete Porträtstudien von LINDE-WALTHER hervorzuheben. Der nach Berlin übergesiedelte Lübecker verfügt über eine außerordentliche Kultur des koloristischen Geschmacks. Die Farbenprobleme, die er sich in seinen Bildnissen stellt, sind jedesmal neu und eigenartig. Leider verführt ihn nur dieses stark entwickelte Talent dazu, seine Aufgabe im übrigen ein wenig leicht zu nehmen, so daß er jene »Liebe zum Werke« vermissen läßt, die ein bekannter Berliner Kunstschriftsteller unlängst mit großem Rechte von unseren modernen Künstlern forderte. Wenn wir zum Schluß unter den graphischen Arbeiten den vortrefflichen Buchschmuck von F. W. KLEUKENS und die ausgezeichneten Bildnisholzschnitte von PETER BEHRENS hervorheben, so glauben wir die Hauptpunkte der Ausstellung berührt zu haben. Ihr Niveau ist ein durchaus anerkennenswertes. Wenn die Vereinigung es fernerhin versteht, mit Strenge und Geschmack ihre Ausstellungen zusammenzusetzen und sich dabei der Beteiligung ihrer maßgebenden Mitglieder zu versichern weiß, so glauben wir ihr ein günstiges Prognostikon stellen zu können. Auf alle Fälle wünschen wir lebhaft und aufrichtig, sie vor dem Schicksale so vieler Künstlergruppen bewahrt zu sehen, die in der allzueifrigen Wahrnehmung der rein materiellen Interessen ihrer Mitglieder mit der Zeit verflachen.



RENAISSANCEHALLE IM NEUEN MUSEUM DER SCHÖNEN KÜNSTE ZU BUDAPEST

BUDAPEST. Das Museum der schönen Künste in Budapest, ein Werk der Architekten Professor Schickedanz und Herzog, ist am Ende der Andrássystraße, gegenüber vom Künstlerhaus, in griechischem Renaissance-Stil errichtet worden. Es besteht aus drei Tempeln, welche mit einem rückwärtigen Bau verbunden sind. Im Parterre soll in Gipsabgüssen die Entwicklung der Skulptur von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts, ferner Originalskulpturen des 19. Jahrhunderts untergebracht werden in vier großen Oberlichthöfen und elf Ober- und Seitenlichtsälen. Ebenfalls im Parterre befinden sich die ausgedehnten Räumlichkeiten des Kupferstichkabinetts mit einem großen Ausstellungssaal nach Plänen von Wiegand ausgeführt in Mahagoni-Holz, ferner die Bibliothek, Vortragssaal und die Bureauräumlichkeiten. Vom Vestibül aus führen zwei breite Marmortreppen in den ersten Stock hinauf, wo rechts die alte, links die moderne Galerie untergebracht ist. Die alte Gemäldegalerie, welche in wissenschaftlicher Weise vom Direktor Dr. von Térey arrangiert wurde, welcher auch den ausführlichen Katalog in ungarischer und französischer Sprache (eine deutsche Uebersetzung erscheint im Frühjahr), verfaßt hat, enthält 840 Gemälde, darunter etwa 100 Neuanschaffungen des verstorbenen Direktors Dr. Karl v. Pulszky; die Bilder sind in zehn Oberlichtsälen und elf Kabinetten mit Seitenlicht untergebracht. Die moderne Galerie, welche sowohl Werke ungarischer als auch ausländischer Meister enthält, ist vom Maler B. von Karlovszky arrangiert worden; die Bilder (532) verteilen sich auf 13 Oberlichtsäle und auf vier Kabinette mit Seitenlicht. Im zweiten Stock des Museums sollen im Laufe des Winters die aus der Nachlassenschaft stammenden Werke (etwa 1100 Stück) des Direktors der Meisterschule,



DAS NEUE MUSEUM DER SCHÖNEN KÜNSTE ZU BUDAPEST

Nach einer Photographie von Kiszer Nandór, Budapest



DAS NEUE KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU MAGDEBURG

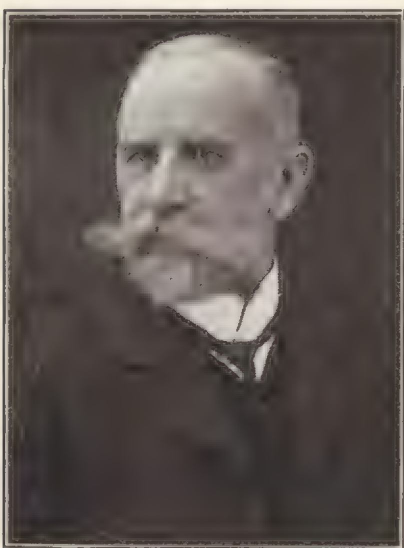
Karl Lotz, untergebracht werden. Die Eröffnung des Museums fand am 1. Dezember in Anwesenheit des Kaisers statt. Das Museum erstreckt sich auf eine bebaute Fläche von 12,000 qm und hat 4 Millionen Kronen gekostet.

MAGDEBURG. Am 16. Dezember wurde das Kaiser Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg feierlich eröffnet. Der von dem Wiener Architekten FR. OHMANN entworfene Bau hat Sammlungen in sich aufgenommen, die in Qualität und Aufmachung so bedeutend sind, daß man unbedingt zugeben muß, daß das neue Museum zur Zeit zweifellos unter den städtischen Kunstinstituten obenan steht. Um eine große, durch zwei Stockwerke hindurchgehende Halle, die dem Andenken an die ruhmvolle Vergangenheit der alten Stadt gewidmet ist, sind die Kunstgewerbesammlungen so gruppiert, daß sie ein ununterbrochenes zeitliches Entwicklungsbild abgeben, angefangen von der Epoche der Gotik bis zur Wohnungskunst eines Albin Müller. Neben dieser Kultur des Hauses ist dann im Erdgeschoß noch die Entwicklung der Plastik in originalgetönten Abgüssen vorgeführt, während das Obergeschoß für Malerei und zeichnende Künste reserviert ist. Ein mit allen museumstechnischen Eroberungen der Neuzeit ausgestatteter Leseraum vervollständigt die mustergültige Anordnung des Ganzen. An Veröffentlichungen hat das neue Museum gleich am Einweihungstage drei bemerkenswerte Schriften geboten, nämlich einmal einen prächtig ausgestatteten Führer durch die Sammlungen, von Direktor Dr. Volbehr bearbeitet, dann eine vom Museumsdezernenten Sombart verfaßte Vorgeschichte des Museums und einen vom Bibliothekar Dr. Hagelstange zusammengestellten Führer durch die Museumsbücherei. Die Stiftungen, die von privater Seite in nachahmungswürdiger Heimatliebe und Kunstbegeisterung für die Sammlungen des schönen Neubaues geleistet worden sind, erreichen die Höhe von 900000 M.

BERLIN. *Keller & Reiner* haben uns eine freudige Ueberraschung bereitet. Man erinnert sich des vielgeschmähten Museumsraumes von VAN DE VELDE und LUDWIG VON HOFMANN auf der vorjährigen Dresdener Ausstellung. Wie man auch über die Architektur denken mochte, jedenfalls war es klar, daß sie mit der Malerei nicht zusammenstimmte, daß ihr grelles Weiß und glänzendes Metall die stillen Poesien Hofmanns nicht hoben, sondern töteten. Ja, man empfand diese Disharmonie so stark, daß man sich kaum die Mühe nahm, sich in die Schöpfungen eines unserer besten Maler zu vertiefen. Keller & Reiner haben die sechs Gemälde nun zwischen ganz schlichte graue Leinwand gespannt, und der Gesamteindruck ist in hohem Maße beglückend. Eine paradiesische Welt tut sich vor uns auf. In hellem Sonnenschein glänzende Bergketten, die die Hintergründe füllen, halten die Bilder zusammen. Vorn wird die Komposition durch fruchtschwere stilisierte Orangenbäume bestimmt, die auf den größeren Bildern die Darstellung umrahmen, auf den kleineren die Mitte einnehmen. Ideale Ge-



TREPPENAUFGANG IM NEUEN KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU MAGDEBURG


PROFESSOR HANS v. PETERSEN
der neue Präsident der Münchener Künstlergenossenschaft

stalten, die keine Erdenschwere kennen, tanzen und spielen zwischen ihnen, pflücken ihre Früchte und winden Blumenkränze. Man fragt nicht warum noch wozu, sondern freut sich lediglich des Spiels der feinen Glieder, der faltigen Gewänder. Die Farben sind im wesentlichen Gelb, Grün und Violett, zu ihnen gesellen sich einige graue, braune, rote und rötliche Töne. Nicht alles auf diesen Bildern ist gleichmäßig geglückt, aber in ihrer Gesamtheit erfüllen sie die Aufgabe, den Raum zu schmücken und den Besucher in eine gehobene Stimmung zu versetzen, im vollsten Maße. Ludwig von Hofmann hat mit ihnen das Versprechen eingelöst, das alle seine kleineren Bilder uns zu geben schienen und an dessen Erfüllung wir schon beinahe verzweifelten. Die sechs Bilder bedeuten einen wichtigen Abschnitt in seinem Schaffen; möge er zu weiteren Gipfeln schreiten. — Eine sehr merkwürdige Ausstellung beschert uns *Cassirer;* vereint sie doch den brutalsten, durchgängerischsten unter den jüngsten Adepten des Künstlerbundes, MAX BECKMANN, und den zartesten, sensibelsten unter den modernen Bildhauern, GEORGES MINNE. Der 22jährige Max Beckmann, der in Weimar mit seinen jetzt wieder ausgestellten »Jungen Männern am Meer« das Stipendium des Künstlerbundes errungen hat, ist unzweifelhaft eine starke Begabung. Er versteht mit straken Pinselstrichen männliche Akte nicht immer akademisch korrekt, aber in ihren Funktionen glaubhaft zu zeichnen und sie im Tone kräftig zusammenzustimmen. Auch seine zum Teil vortrefflich charakterisierten Bildnisse zeigen dieses heute so seltene zeichnerische Talent. Aber sein Schaffen ist noch völlig unausgegoren. Noch glaubt er Wände einrennen und die Nerven der Beschauer mit Peitschenhieben aufrütteln zu müssen, um beachtet zu werden. Seine aus lauter Akten bestehende Kreuzigung, bei der auch die alternde Maria erbarmungslos in trister Nacktheit gegeben ist, gleicht der Bombe eines jungen Anarchisten. Zetergeschrei über seine Ruchlosigkeit (das er vielleicht erwartet), wäre hier ebensowenig am Platze wie zu laute Bewunderung seiner Vorzüge. Zeigt er eisernen Fleiß und straffe Selbstzucht, so werden ihm seine jugendlichen Ausschreitungen gern vergeben werden. Von Minne ist meines Wissens seit der Ausstellung in der Wiener Sezession (1900) keine größere Kollektion in einer deutschen Stadt gezeigt worden. Seine Kunst scheint nicht wesentlich neue Züge angenommen zu haben; am meisten fesseln auch heute noch Figuren wie der knieende Reliquienträger, viel weniger die in der Bewegung nicht überzeugende Auferstehung. Man kann diese zarten stilisierten Formen und die Inbrunst, die aus ihnen spricht, bewundern, eine neue Orientierung unserer Plastik in diesem preziösen, gotisierenden, ja zum Teil über die Gotik nach zurückgehenden Sinne, aber halten wir kaum für möglich und auch nicht für wünschenswert.

WIEN. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens veranstaltet von Anfang März bis Ende Mai ihre 34. Jahresausstellung. Es gelangen wiederum sieben Geldpreise und elf Medaillen zur Verteilung.

PERSONAL-NACHRICHTEN


BILDHAUER GEHEIMRAT DR. JOH. SCHILLING

BERLIN. Dem Direktor der K. Nationalgalerie, Professor DR. HUGO VON TSCHUDI, ist der Charakter als Geheimer Regierungsrat verliehen worden.

BRESLAU. Dem Bildhauer TH. VON GOSEN wurde der Professortitel verliehen.

DRESDEN. Der Bildhauer JOHANNES SCHILLING ist am 1. Oktober 1906 von seinen Aemtern als Mitglied des akademischen Rates und Vorstand des einen akademischen Bildhauer-Ateliers zurückgetreten, nachdem er der Akademie 38 Jahre als Lehrer angehört hat. Beim Rücktritt hat ihm der König von Sachsen zu dem Titel Geheimer Rat, den er schon hatte, noch das Prädikat Exzellenz verliehen. An seine Stelle wurde der Münchner Bildhauer GEORG WRBA berufen, der gegenwärtig für das neue Rathaus in Berlin tätig ist. Während Schilling — geboren 1828 — noch die Ueberlieferungen der alten Rauchschen Schule pflegte, wird Wrba eine neue Note in die akademische Kunst Dresdens bringen. Ueber seine Werke — die Brunnen in Kempten, Nördlingen und Aschersleben, die Ornamentik am Leipziger Rathaus und seine Kleinkunstwerke Diana und Aktäon-Leuchter in Silber, Europa auf dem Stier, Adam in Elfenbein, Hermen und Büsten, sowie über seine beiden Reiterbilder in München — ist in diesem Blatte oft berichtet worden. Charakteristisch für Wrba ist die Stilstrenge, der Anschluß an die Architektur, die Betonung des Materials und der Form — auch poetische Auffassung und volkstümliche Anklänge darf man seinen Werken nachrühmen. Wrba wird an den Dresdner Künstlern, die die vorjährige Kunstgewerbe-Ausstellung veranstaltet haben, Kreis, Groß, Lossow, Schumacher, Gußmann, Guhr, Kühne usw., Stützen seiner künstlerischen Auffassung finden.

MÜNCHEN. Den Malern FRITZ ERLER und ANGELO JANK, sowie dem Architekten RICHARD RIEMERSCHMID wurde vom Prinzregenten der Professortitel verliehen.

WIEN. Der bekannte Bildhauer FRANZ METZNER erhielt den Professortitel.

GESTORBEN: In Krakau am 6. Januar der Maler Professor JAN STANISLAWSKI; in Hamburg der Tiermaler MORITZ DELFS; in Düsseldorf im 84. Lebensjahr der Medailleur CARL HUPP; in Antwerpen am 8. Januar, 56 Jahre alt, der bekannte Landschaftsmaler THEODOR VERSTRAETE.

Redaktionsschluß: 15. Januar 1907 Ausgabe: 31. Januar 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

DIE BEDEUTUNG DES KUNSTGEWERBES

Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin

Von HERMANN MUTHESIUS

Es könnte vielleicht als ein zufälliges Zusammentreffen angesehen werden, daß die ersten Vorlesungen, die an einer deutschen Hochschule über modernes Kunstgewerbe gehalten werden, an eine Handelshochschule fallen. Was hat das Kunstgewerbe mit der Handelshochschule zu tun?

Und doch ist das Zusammentreffen kein rein zufälliges. Hier laufen vielmehr zwei wichtige moderne Bestrebungen zusammen, die beide im Geistesleben der Gegenwart ihre Rolle spielen. Der Gedanke des Kunstgewerbes sowohl, als das Bestreben des Kaufmannsstandes, sich universell zu bilden, sind Erscheinungen der neuesten Zeit. In beiden Bewegungen betätigt sich ein moderner Geist, beide berühren sich auf der gemeinsamen Basis der Probleme der Gegenwart. Allerdings wirkt auch ein äußerlicher Grund mit. Die alten privilegierten Hochschulen gehen ihren alten Gang; eine moderne Bewegung hat es nicht leicht, sich in ihren festumgrenzten Organismus einzufügen. Ein neues Institut, wie die Handelshochschule jedoch ist beweglich, anpassungsfähig und jugendfrisch genug, um alles der Beachtung zu würdigen, was sie unbefangen als in ihre Interessensphäre fallend erkennt. Auf diese Weise konnte es gerade der Handelshochschule vorbehalten bleiben, zuerst die Bedeutung des Kunstgewerbes zu entdecken und durch Heranziehung in ihr Unterrichtsgebiet zu würdigen.

Worin liegt aber die Bedeutung des modernen Kunstgewerbes? Wie ist es möglich geworden, daß ein so kleines Spezialgebiet, von dem das größere Publikum bis vor kurzer Zeit noch nichts wußte, heute bereits zu einem akademischen Lehrgebiet werden kann? Die Wichtigkeit und Tragweite des Gegenstandes auseinanderzusetzen, soll das Ziel meiner Vorlesungen in diesem Semester sein. An der Hand der Entstehung und der inneren Entwicklung des kunstgewerblichen Gedankens wird sich die Bedeutung, die dem Kunstgewerbe heute schon zukommt, und die ihm in der Zukunft wahrscheinlich in vermehrtem Maße zugesprochen werden wird, logisch entwickeln lassen. Indessen ist es doch vielleicht von Wichtigkeit, in dieser meiner einleitenden Vorlesung das Gebiet, wie es heute vor uns liegt, gleichsam mit dem Scheinwerfer abzuleuchten, um die markantesten Punkte von vornherein zu erkennen und in ihrer Bedeutung zu verstehen. Die Einzeldeduktion wird dann um so sicherere Zielpunkte haben und das Schlußergebnis sich mit größerer Klarheit aufbauen.

Die Bedeutung des modernen Kunstgewerbes ist gleichzeitig eine künstlerische, eine kulturelle und eine wirtschaftliche. Ich nenne die künstlerische zuerst, weil sie gewissermaßen selbstverständlich ist, und weil sich die ganze kunstgewerbliche Bewegung fast bis in die neueste Zeit herein in ihr erschöpfte. Die kulturelle Bedeutung des Kunstgewerbes ist noch nicht so deutlich sichtbar. Die hier tätigen Kräfte fangen eben erst an zu wirken. Und was die wirtschaftliche Bedeutung anbelangt, so liegt diese fast ausschließlich in der Zukunft. Es lassen sich aber vielleicht Hoffnungen aussprechen, die auf Parallelen in der Geschichte fußen.

Die künstlerische Bedeutung des Kunstgewerbes ist in Deutschland aller Welt klar geworden durch eine Dokumentation ersten Ranges, die sich in diesem Sommer abgespielt hat. Soeben haben sich die Pforten der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden geschlossen, die aller Welt bekannt gemacht hat, auf welchem Standpunkt das deutsche Kunstgewerbe heute steht. Es ist daher vielleicht angezeigt, diesen Standpunkt in ein paar kurzen Worten zu skizzieren.

Das, was jedem Betrachter in Dresden zuerst auffallen mußte, war, daß alles, was ausgestellt wurde, von der kleinen Kunststickerei bis zum ausgestatteten Zimmer, eine eigene künstlerische Sprache redete. Diese Sprache hat mit der des alten Kunstgewerbes, wie wir es in den achtziger und neunziger Jahren blühen sahen, nichts mehr gemein. Eine grundsätzliche Aenderung des Zieles ist eingetreten. Die Verwendung der Aeußerlichkeiten der alten Kunststile ist von der Tagesordnung abgesetzt, man bestrebt sich, eine neue, eigene, selbstständige, künstlerische Sprache zu reden. Das ist das Auffallendste an den Erzeugnissen des modernen Kunstgewerbes. Und in diesem Schritte, die ausgetretenen Geleise der letzten Jahrzehnte zu verlassen, die sich in Filtration

und Wiederfiltration der historischen Kunst ergingen, ist gewiß eine Großtat des modernen Kunstgewerbes zu erblicken. Nur eine jugendlich bewegte, enthusiastische Zeit konnte diesen Schritt tun. Tatsache ist, daß ein derartiger Neuausgang auf stilistischem Gebiete seit Jahrhunderten nicht genommen worden ist. Als die Renaissance mit den Prinzipien dei Gotik brach, herrschte zwar ein ähnliches enthusiastisches Streben nach Neuem, wie wir es heute in der modernen kunstgewerblichen Bewegung beobachten, allein damals hatte man lediglich das Ziel, sich die Formen der eben neuentdeckten Antike anzueignen. Man blickte damals nicht vorwärts, sondern rückwärts. Nun ist zwar auf der Grundlage der antiken Formen, im Zeitalter der Renaissance beginnend, viel Neues entwickelt worden. Verschiedene sich abwechselnde Richtungen haben auf Seitenwegen oder durch Einschlag von anderen Elementen, wie arabischen (Ornamentik der deutschen Renaissance), chinesischen (Rokokokunst) usw. eine zeitlich so festumgrenzte Formensprache erzeugt, daß wir sie heute fast auf bestimmte Jahrzehnte der Kunstgeschichte datieren können. Aber immerhin handelte es sich nur um Modifikationen eines ein für allemal durch die Antike gegebenen Themas. Die selbständigste dieser Modifikationen war die Rokokokunst, ein plötzliches Aufflackern eigenwilliger Gestaltungsziele, das sich noch am ersten mit den revolutionären, alles Bisherige verlassenden Tendenzen des modernen Kunstgewerbes vergleichen läßt. Im modernen Kunstgewerbe jedoch handelt es sich nicht um Einschläge von Motiven vergangener oder anderswo gewachsener Kunstrichtungen, vielmehr ist die grundsätzlich selbständige Gestaltung das Leitmotiv.

Welche Ansicht man nun auch über das Endergebnis dieses Strebens der Vermeidung aller historischen Anklänge haben mag, so steht doch heute schon eins fest: es ist gelungen, auf der Grundlage einer absolut selbstständigen Gestaltung Werke von überzeugender künstlerischer Wirkung zu schaffen. Freund und Feind muß dies anerkennen. Und auch von den Feinden der Bewegung hat niemand zu leugnen gewagt, daß hier eine nationale Großtat von nicht zu unterschätzender Bedeutung vorliege.

So sehr aber auch diese Außenseite der Sache in die Augen fällt, so liegen doch die eigentlichen Triebkräfte der modernen kunstgewerblichen Bewegung nicht ausschließlich oder auch nur vorwiegend in der Gestaltung in neuen, von der historischen Kunst nicht gekannten Formen. Sie sind vielmehr in einer völligen Sinnesänderung zu erblicken, die gegenüber dem kunstgewerblichen Bilden der achtziger und neunziger Jahre eingetreten ist. Damals gestaltete man in Verliebtheit in die alte Kunst. Diese Verliebtheit war gerade so weit entwickelt, um den innigen Wunsch hervorzurufen, ebensolche Werke, wie die alte Kunst sie darbot, zu schaffen. Dieses „ebensolche“ bezog sich aber auf die äußere Erscheinungsform der alten Kunstwerke. Und man vergaß dabei, daß diese Erscheinungsform nur ein Ausdruck der in jenen Zeiten tätig gewesenen inneren Einflüsse sein konnte. Man vergaß, daß diese alten Gegenstände eben gerade deshalb so vollendet waren, weil sie eine markante Form der damaligen Bedingungen in geistiger, materieller und sozialer Beziehung war. Man kam nicht auf den Gedanken, daß die geistigen, materiellen und sozialen Bedingungen unserer Zeit total andere geworden waren, und daß man daher, indem man die äußere Erscheinungsform alter Handwerkserzeugnisse imitierte, eigentlich Falsifikate in die Welt setzte. In der Tat beweist der rasche Wechsel der Stilmoden der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in welcher geringen Beziehung die äußere Form der neugeschaffenen Erzeugnisse zu dem Zeitgeist stand. Man könnte das Kleid dieser Stilerzeugnisse mit Maskeradenkostümen vergleichen, die man nur einen Abend trägt und nach Belieben wechselt.

Das Bestreben, von diesen Maskeradenscherzen loszukommen und sich rein auf die Bedingungen unserer Zeit zu stellen, ist die wichtigste Triebkraft der neuen Bewegung im Kunstgewerbe. Die Bedingungen der Zeit sind zunächst am deutlichsten vorgezeichnet in der notwendig zu verlangenden Gebrauchsfähigkeit. Die Gebrauchsanforderung an alte Möbel und Geräte war vielfach abweichend von den modernen Gebrauchsanforderungen. Die Gestalt der Sitzmöbel hängt mit den häuslichen und gesellschaftlichen Gebräuchen, sowie mit der Kleidermode zusammen. Die Sitte des Essens hat sich gegen frühere Jahrhunderte ungemein verändert; unser Reinlichkeitsbedürfnis ist enorm gesteigert und hat neue Vorrichtungen geschaffen; unser sanitäres Empfinden ist, man kann kaum sagen gesteigert, sondern geradezu neu entstanden. Die Form des Wohnens ist dadurch eine andere geworden. Zu dem früheren Bestand an Geräten ist eine ganze Anzahl neuer hinzugekommen, andere sind in neuer Grundform in weitem Umfange verändert worden, eine gute Anzahl alter Geräte sind dafür außer



ARCH. GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN

LANDHAUS „HVITTRÄSK“ BEI HELSINGFORS,
DAS EIGENE HAUS DER KÜNSTLER



ARCH. GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN-HELSINGFORS

Gebrauch gekommen. Die Umbildung unserer Lebensgewohnheiten ist noch in fortwährendem Wechsel begriffen.

Will man also den Bedingungen der Zeit gerecht werden, so ist es zunächst nötig, den Einzelbedingungen jedes Gegenstandes gerecht zu werden. Und so bildete es von vornherein den Hauptinhalt des modernen Kunstgewerbes, sich den Zweck eines jeden Gegenstandes zunächst einmal recht deutlich klarzumachen und die Form logisch aus dem Zweck zu entwickeln. Sobald aber der Sinn nur einmal von der äußerlichen Nachahmung der alten Kunst abgelenkt war, sobald die Realität erfaßt war, gesellten sich sogleich noch andere notwendige Forderungen hinzu. Jedes Material stellt für die Bearbeitung seine besonderen Bedingungen. Stein erfordert andere Dimensionen und andere Formen als Holz, Holz wieder andere als Metall und von den Metallen Schmiedeeisen andere als Silber. Zu der Gestaltung nach dem Zweck kam also die Gestaltung nach dem Charakter des Materials, und mit der Rücksicht auf das Material war gleichzeitig die Rücksicht auf die dem Material entsprechende Konstruktion gegeben. Zweck, Material und Fügung geben dem modernen Kunstgewerbler die einzigen Direktiven, die er befolgt.

Das Ergebnis ist freilich nicht immer ein solches, daß die Form des neu zu bildenden Gegenstandes durch die Rücksicht auf diese drei Gestaltungsgrundsätze restlos bestimmt wäre. Denn es tritt zwischen den Verstand und die Hand des Bildners das menschliche Gefühl. Und es tritt ganz besonders dazwischen bei Werken, die gefällig wirken sollen. Vielleicht kann der Ingenieur das Gefühl ausschalten, obgleich auch hieran zu zweifeln ist. Jedenfalls wäre es völlig absurd, von einem künstlerischen Gestalter zu verlangen, daß er das Gefühl und in seinem Gefolge die Phantasie unterdrückte, um in mathematisch-logischer Folge Formen zu entwickeln. Der Gefühlseinschlag ist auch beim modernen Kunstgewerbe vorhanden und zwar in hohem Maße, vielleicht sogar in höherem Maße, als es beim alten Kunstgewerbe der Fall war. Aber es ist doch ein Unterschied, ob der Gefühlseinschlag sich von dem Bestreben leiten läßt, das äußere Aussehen alter Kunstwerke zu erreichen, oder ob er unabhängig von historischen Reminiszenzen auftritt. Jedenfalls ist in der Befolgung der eisernen Grundsätze der Gestaltung nach dem Zweck, dem Material und der Konstruktion ein Bollwerk gegeben, das davor behütet, in historische Sen-



HOFANSICHT DES LANDHAUSES „HVITTRÄSK“ BEI HELSINGFORS

timentalität und damit in Unsachlichkeit zu verfallen. Die Bildung nach historischen Reminiszenzen brachte beinahe mit Notwendigkeit eine Verletzung dieser drei Grundsätze mit sich. Das beweist das Kunstgewerbe des Zeitalters der Stilimitationen, das heißt also hauptsächlich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese Zeit ist mit ihren rasch wechselnden Stilmoden gleichzeitig die Zeit der schlimmsten Verirrungen in sinnwidrigem Aufputz und in Materialvortäuschungen aller Art. Surrogate und Imitationen feierten ihre Triumphe. Holz wurde in gepreßter Steinpappe imitiert, Stein in Stuck, wenn nicht in Zinkblech, Bronze in Zinnguß. Man hatte alles Gefühl für die einfachsten Regeln des Anstandes in dieser Beziehung verloren. Und weshalb? Vorwiegend deshalb, weil man in die äußere Form vernarrt war und sie infolge jener historischen Sentimentalität über alles liebte. Ueber die Auffassung jener Jahrzehnte sind heute zwar die Anhänger des modernen Kunstgewerbes hinweg, nicht aber die Allgemeinheit. Publikum und niederes Gewerbe sind noch durchaus in ihr befangen. Das beweist z. B. deutlich der deutsche Stubenmaler, der es als höchsten Gipfel seiner Kunst betrachtet, Pappe oder Mauerputz wie Nußbaumholz anzustreichen oder eine Zinkbadewanne mit Malerei zu überziehen, die täuschend Marmor imitiert.

Die Perhorreszierung dieser Imitationen und Surrogate wurde das Leitmotiv des neuen Kunstgewerbes. Keine Imitation irgend welcher Art, jeder Gegenstand wirke als das, was er ist, jedes Material trete in seinem eigenen Charakter in die Erscheinung. So arbeitete sich einer der bedeutungsvollsten Grundsätze der gewerblichen Gestaltung heraus: der der inneren Wahrhaftigkeit. Und in seinem Gefolge marschierte sogleich der von ihm abhängige Grundsatz der werklichen Gediegenheit. Denn die Gediegenheit ist nichts anderes als die äußere Kundgebung der inneren Wahrhaftigkeit. An der Hand der einfachen Logik ist auf diese Weise ein Prinzip wieder zur Geltung gebracht worden, das im Getriebe der industriellen Produktion des 19. Jahrhunderts fast verloren gegangen war. Allerdings sprachen bei diesem Verlorengehen noch andere, nämlich wirtschaftliche und soziale Umstände mit. Immerhin aber gebührt der mächtig sich entfaltenden kunstgewerblichen Bewegung das Verdienst, die Gediegenheit der gewerblichen Erzeugnisse als allererste Anforderung in den Vordergrund gerückt zu haben. Und auf



ARCH. GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN — WALDSEITE DES LANDHAUSES „HVITTRÄSK“

diesem Gebiete liegt vielleicht ihr fruchtbarster Beruf und ist vielleicht ihre weitreichendste Bedeutung zu erwarten.

Aber hier ist auch der Kampf mit den bestehenden Zuständen der härteste. Denn sobald man irgendwo, sei es auch nur auf gewerblichem Gebiete, die Grundsätze der Wahrhaftigkeit und Gediegenheit aufstellt, wird die ganze Lebensauffassung der Generation berührt. Nur der stellt Gediegenheitsansprüche, dessen Charaktereigenschaften dahin entwickelt sind. Die gewerbliche Produktion des 19. Jahrhunderts ist gerade deshalb von der Gediegenheit abgetrieben worden, weil die konsumierenden Kreise ihrerseits nichts auf Gediegenheit gaben. Im Kampf der Gesellschaftsklassen um die Vorherrschaft entstand die gesellschaftliche Prätension. Der zur Bedeutung gelangende Bürgerstand empfand ein Prunkbedürfnis, das er nur mit äußerlichen, wenig kostspieligen Mitteln befriedigen konnte, das er aber für nötig hielt, um mit den von früher her bevorzugten Ständen zu konkurrieren, wenn nicht sie zu überbieten. Das war für den Bürger ein ganz neuer Zustand. Die Prätension, die Sucht mehr zu scheinen, als man ist, ist in den bürgerlichen Kreisen des 19. Jahrhunderts geradezu zur Gewohnheit geworden; wir leben so in ihr, daß wir gar nicht mehr empfinden, wie sehr sie vorhanden ist. Aber wir können sie uns deutlich vergegenwärtigen, wenn wir das Zimmer eines heutigen besser situierten Bürgers mit dem eines solchen des 18. Jahrhunderts vergleichen, etwa das Zimmer eines modernen Berliners mit dem eines solchen zur Zeit Chodowieckis, oder die Inneneinrichtung einer in der „Woche“ abgebildeten Bühnengröße mit den Zimmern im Goethehause in Weimar. Es ist nicht nötig, die Details auszumalen, jeder kann sie sich selbst ins Gedächtnis rufen. Hier Protzerei, dort äußerste Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit, hier ein mit unechtem Prunk, mit Surrogaten vollgepfropftes Zimmer, dort äußerste, anständigste Zurückhaltung, hier eine imitierte, eine Talmi-Aristokratenkunst, dort die unverschleierte bürgerliche Gesinnung.

Leider beherrscht diese auf gesellschaftlicher Prätension beruhende Ausstattung der Wohnräume des Hauses unsere ganze deutsche Gegenwart, und eine mit Imitationen und Surrogaten arbeitende Kunstindustrie liefert das Material dazu. Und hier ist der Punkt, gegen den das moderne Kunstgewerbe ankämpft und ankämpft bis aufs Messer. Hier sind noch Berge zu stürmen und Festungsmauern ein-

zureißen. Wird das Ziel erreicht werden? Diese Frage zu beantworten ist heute schwer. Aber eins ist klar: das Kunstgewerbe hat hier eine erzieherische Aufgabe von eminenter Bedeutung vor sich. Und es überschreitet hier bereits die Grenzen, die ihm nach populärer Auffassung zugeschrieben werden, es wird mehr als Kunstgewerbe, es wird ein kulturelles Erziehungsmittel. Das Kunstgewerbe hat das Ziel, die heutigen Gesellschaftsklassen zur Gediegenheit, Wahrhaftigkeit und bürgerlichen Einfachheit zurückzuerziehen. Gelingt ihm das, so wird es aufs tiefste in unser Kulturleben eingreifen und die weitesten Folgen ziehen. Es wird nicht nur die deutsche Wohnung und das deutsche Haus verändern, sondern es wird direkt auf den Charakter der Generation einwirken, denn auch die Erziehung zur anständigen Gestaltung der Räume, in denen wir wohnen, kann im Grunde nur eine Charaktererziehung sein, die die prätentiösen und parvenuhaften Neigungen, die zu der heutigen Zimmerausstattung geführt haben, unterdrückt.

So führt die Verfolgung der eigentlichen Grundsätze, auf denen die neue kunstgewerbliche Bewegung aufgebaut ist, von selbst zu einer Erweiterung, zur kulturellen Bedeutung des Kunstgewerbes. Aber auch auf dem eigentlich künstlerischen Gebiete sehen wir bereits, wie die anfänglich schmal gesteckten Grenzen des Kunstgewerbes an sich überschritten werden. Von der eigentlichen kunstgewerblichen Idee, der geschmackvollen Gestaltung der Handwerkserzeugnisse ausgehend, ist das Kunstgewerbe bereits zur Umgestalterin unserer Wohnung geworden. Es ist im Begriffe, eine neue Wohnungskultur heraufzuführen. In dieser Richtung liegt heute das eigentliche Ziel seines Wirkens. Von der Gestaltung des Innenraums aus bis zur Gestaltung des Wohnhauses, in welchem der Innenraum auftritt, ist aber nur ein Schritt. Und tatsächlich läßt sich heute schon beobachten, wie der Hausbau, zunächst der Bau des kleineren Landhauses, von dem vom Kunstgewerbe ausgehenden Gedanken beeinflußt wird. Die eben angetretene neue Bewegung im Hausbau kann im ganzen dahin definiert werden, daß an die Stelle der aufgeputzten, mit allerhand historischem Formenkram überladenen Villa ein einfaches Haus tritt, das sich an die ländlichen Baumotive anschließt und nach logisch sachlichen Grundsätzen aufgebaut ist. Dieser Wechsel in der baulichen Gesinnung ist aber derselbe Wechsel, der aus dem alten, mit historischen Formen arbeitenden Kunstgewerbe zum neuen auf sachliche Grundlage gestellten



ARMAS LINDGREN • ERKER DER SEESEITE DES LANDHAUSES HVITTRÄSK DER ARCHITEKTEN GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN-HELSINGFORS

Kunstgewerbe geführt hat. Die wenn auch unbewußte Beeinflussung vom Kunstgewerbe aus ist augenscheinlich. Und die einfachen Gedankengänge des Kunstgewerbes sind im Begriffe, sich noch weiter in die Architektur hinein zu erstrecken. Die veränderte Strömung im Landhausbau ist nur der Anfang gewisser vereinfachender Tendenzen in der Architektur überhaupt. Bei der enormen Wichtigkeit, die der Architektur im Kulturbilde einer Zeit zukommt, kann man sagen, daß erst dann, wenn die Grundsätze des Kunstgewerbes auf das ganze große Gebiet der privaten und öffentlichen Baukunst ausgedehnt sind, die wahre Mission des Kunstgewerbes erfüllt sein wird.

Daß die mit so großer Energie einsetzende kunstgewerbliche Bewegung auch auf den Gebieten der Malerei und Skulptur Parallelen findet, sei hier nur angedeutet. In der Malerei ist das neuerdings wieder auftauchende Bestreben zu nennen, im Sinne des alten strengen Wandgemäldes zu komponieren. Wir treffen hier auf einen stark ausgesprochenen Zug unserer Zeit, der in gleicher Weise in der Plakatkunst, in den graphischen Künsten, in der Illustration wie in einem Teile der Malerei zu bemerken ist. Und in der Skulptur läßt

sich erfreulicherweise in neuerer Zeit ebenfalls ein Zug zum straffen Stilisieren, zum Lapidaren beobachten, der die bisherige Genrerichtung und Theaterpose verläßt. Das erfreulichste Zeugnis dafür ist vielleicht das neue Bismarckdenkmal in Hamburg.

Zieht so die neue Bewegung, die sich zuerst als rein kunstgewerbliche Bewegung zu erkennen gab, bereits in allen Künsten ihre Kreise, so daß man heute schon sagen kann, daß sie zu einer allgemeinen Kunstbewegung geworden ist, so ist auf der anderen Seite doch nicht zu verkennen, daß die Bewegung bisher eine fast ausschließlich intellektuelle war, und daß sie sich im besonderen im Wirtschaftsleben unserer Zeit noch nicht wesentlich bemerkbar macht. Die Bewegung ist von intellektuellen Kreisen ausgegangen und bisher von ihnen getragen worden, und ihre Fortpflanzung hat von Intellekt zu Intellekt stattgefunden. Auf einem Gebiete, das nicht nur künstlerisch, sondern auch gewerblich ist, wird es aber vor allem darauf ankommen, daß die neue Bewegung auch die gehörigen wirtschaftlichen Geleise findet. Hier beginnen die Schwierigkeiten. Sie haben sich scheinbar gerade neuerdings vermehrt, wo die materiellen Vertreter des Kunstgewerbes, das heißt, die Fabrikanten und Händler, laute Protestkundgebungen gegen die neue Bewegung und ihre Träger, gegen die Dresdener Kunstgewerbeausstellung und gegen die Kunstgewerbeschulen von sich gegeben haben. Bekanntlich ist eine Demonstration mit Hunderten von Unterschriften an die verbündeten Regierungen eingereicht worden. Man könnte nun annehmen, daß hierin eine ernstliche Bedrohung des kunstgewerblichen Gedankens zu erblicken sei, daß gewissermaßen ein Gegner entstanden sei, der mit seiner wirtschaftlichen Macht die künstlerischen Anläufe im Gewerbe zerstören und vernichten könnte. Solche Befürchtungen müssen indessen wesentlich zusammenschrumpfen, wenn man bedenkt, daß die kunstgewerbliche Bewegung eine aus dem Geistesleben der Zeit entstandene, aus einer inneren Notwendigkeit hervorgegangene Bewegung ist, während die Proteste der Gegner aus rein pekuniären Beweggründen entstanden sind. In diesen Protesten ist nichts weiter zu erblicken, als die Aeußerung des Unbehagens darüber, daß neue Ideen, die von Jahr zu Jahr mehr Macht im Geistesleben des Volkes gewonnen haben, den bisherigen Geschäftsbetrieb der kunstgewerblichen Produktion aufgerüttelt, man könnte sagen angerempelt haben. Die Antwort darauf sind die Proteste. Im Grunde sind sie nur ein erfreuliches Zeichen, daß die Bewegung, die sich bisher auf einen kleinen Kreis von Intellektuellen beschränkte, jetzt immer mächtiger an die Pforten der kunstindustriellen Fabrikation schlägt und ihren Unterbau da, wo er morsch ist, gefährdet. Die Protestler sind jene Elemente, die sich in dem alten Betrieb wohlfühlen, nach welchem der Fabrikant angeblich sich nach dem Geschmack des großen Publikums richtete und das große Publikum die albernen Stilmoden willig hinnahm, mit dem der Fabrikant seine Abnehmer unterhielt. Plötzlich fängt dies Abnehmerpublikum an, selbstständig zu denken; es ist angeregt und aufgerüttelt durch die Erzeugnisse der Künstler, es hat Ausstellungen gesehen und wundervolle, harmonische Innenräume erblickt, die von Künstlern herrühren. Und es zweifelt nun an dem Rat, den ihm bisher der Fabrikant und Händler gab. Es ist nur natürlich und menschlich verständlich, daß der Fabrikant und der Händler zunächst diese Unbequemlichkeit bekämpfen werden. Aber, daß solche Proteste und Angriffe einer großen geistigen Zeitströmung gegenüber verhallen müssen, ist ebenso klar.

Und im übrigen kann man heute schon darauf hinweisen, daß es keineswegs geschäftlich aussichtslos ist, sich in den Dienst der modernen Bewegung zu stellen. Eine Anzahl von kunstgewerblichen Produzenten, die logisch und konsequent diesen Weg verfolgt haben, ist zu glänzender wirtschaftlicher Entwicklung gelangt. Es sei hier nur an die „Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst“ erinnert, die aus kleinsten Anfängen sich im Verlaufe von acht Jahren zu einem Betriebe entwickelt haben, der Hunderte von Tischlern beschäftigt und Millionen umsetzt. Allerdings gehört eins dazu: daß der Produzent nicht nur mit seiner Berechnung, sondern auch mit seinem Herzen bei der neuen Bewegung ist. Dann wird aber der Erfolg nicht ausbleiben. Ja man kann sagen, daß den Fabrikanten, die nicht Proteste gegen die neue Bewegung unterschreiben, sondern sich ihr als Anhänger anschließen, die Zukunft gehören wird. Denn sie gehen mit der geistigen Bewegung der Zeit, während die anderen den fruchtlosen Versuch machen, sich gegen sie anzustemmen.

Jedenfalls ist die Lösung der wirtschaftlichen Seite des neuen Kunstgewerbes die dringendste Frage der Zeit. Sie ist nicht einfach damit erledigt, daß die kunstgewerbliche und kunstindustrielle Produktion nun statt der Sachen in historischen Stilen solche im sogenannten neuen Stile macht. Diesen



ARCH. ELIEL SAARINEN-HELSINGFORS LANDHAUS HVITTRÄSK: HALLE MIT TREPPENAUFGANG

Versuch hat sie bereits unternommen, indem sie als neuesten ihrer Stile den Jugend- und Sezessionsstil ausgab. Und sie hat diesen Stil bereits wieder gegen Empire- und Biedermeierstil umgewechselt. Die im neuen Kunstgewerbe liegenden Gedanken sind aber zu ernst, um sich in dieses leichtfertige Spiel mit Stilmoden einreihen zu lassen. Es kommt in der kunstgewerblichen Bewegung gar nicht auf den sogenannten modernen Stil an. Einen solchen zu proklamieren war überhaupt eine leichtfertige Uebereilung. Ein Stil entsteht nicht von heute auf morgen und kann nicht erfunden werden, sondern er ist das Ergebnis einer ernststrebenden Zeitepoche, die sichtbare Aeußerung der inneren geistigen Triebkräfte der Zeit. Sind diese Triebkräfte echt, so wird ein echter, das heißt ein origináler, nachhaltiger Stil entstehen, sind sie leichtfertig und oberflächlich, so wird etwas Aehnliches entstehen wie die wechselnden Stilimitationen der letzten fünfzig Jahre. Welcher Stil aus den jetzigen ernsten Bestrebungen des modernen Kunstgewerbes herauskommen wird, ist heute nicht abzusehen. Er kann nur vorausgeahnt werden. Es ist nicht unsere Aufgabe, den Stil gewaltsam aus unserer Zeit herauszupressen, sondern es liegt uns lediglich daran, mit voller Hingabe und Aufrichtigkeit so zu gestalten, wie wir es vor unserem besten Wissen und Gewissen verantworten können. Der Stil ist nicht etwas, was man vorwegnehmen kann, sondern er ist die große Zusammenfassung des aufrichtigen Strebens einer Zeitepoche. Es wird die Aufgabe der Nachwelt sein, herauszufinden, welchen Stil unsere Zeit hatte, das heißt, welche gemeinsamen Merkmale in den vollwichtigsten und ernstesten Bestrebungen der Besten unserer Zeit zu entdecken sind.

Von diesem Streben sind unsere heutigen Führer in der kunstgewerblichen Bewegung beseelt, und es ist daher zu erwarten, daß sie, ohne daß sie es wollen, den Stil unserer Zeit entwickeln, einfach, indem sie ernst vorwärts streben und ihrem inneren Drange folgen. Das Beste, was die materielle Produktion unserer Zeit tun kann, ist, sich diesem ernsten Streben anzuschließen. Das bedeutet freilich eine Sinnesänderung von prinzipieller Bedeutung. Denn der kunstindustrielle Produzent lehnte es bisher grundsätzlich ab, ethische oder moralische Ziele mit seinem Geschäft zu verquicken, das er nach seiner eigenen Angabe lediglich auf die angeblichen Anforderungen des Publikums zuschnitt. Das Resultat waren Dinge, die nach viel aussahen und nichts kosteten. Denn auf diese Dinge biß das Publikum in großem Umfange und in allen Schichten an. Durch diese Praxis der Industrie und das Daraufeingehen des Publikums ist eine gegenseitige Demoralisierung sowohl der Produzenten als der Abnehmer eingetreten. Denn welchem Fabrikanten kann es Freude machen, sein Leben in der Produktion von Schund hinzubringen, und welcher Abnehmer kann sich auf die Dauer über Sachen freuen, die nichts taugen? Hier muß ein völliger Wandel eintreten, und dieser Wandel muß beim Fabrikanten beginnen. Dieser braucht nur die anständigen Grundsätze, die er als Privatmann hat, auf sein Geschäft zu übertragen; so wie er als Privatmann nicht unanständig handelt, so darf er als Geschäftsmann nicht unanständig produzieren, das heißt, nicht Sachen herstellen, die Imitationen und Surrogate sind, Sachen also, die nach mehr aussehen, als sie sind. Wie derartige Grundsätze sehr wohl Allgemeingut eines Volkes werden können, das weiß jeder, der englisches Leben und englische Anschauungen kennt. Der englische Fabrikant steht fast durchweg auf dem Standpunkte, seiner besten Ueberzeugung zu folgen und nur gediegene Sachen zu produzieren. So sehr auch die deutsche gewerbliche Produktion durch ihre vielgerühmte Anpassungsfähigkeit in den letzten Jahrzehnten in die Höhe gekommen ist, so ist doch diese Anpassungsfähigkeit auf Gebieten, die sich mit dem Kunstgewerbe und der Kunstindustrie berühren, sehr vielfach direkt zum Unheil geworden.

Glücklicherweise ist in neuerer Zeit in breiteren Schichten auch des deutschen Volkes jener Zug nach der Gediegenheit allgemeiner geworden, der in England zu den Selbstverständlichkeiten gehört, ein Umstand, der allerdings mit dem vermehrten Wohlstand des Volkes nicht unwesentlich zusammenhängt. Hier berührt sich nun wieder der Zug der Zeit mit den Grundprinzipien der kunstgewerblichen Bewegung. Keine Imitation irgend welcher Art, und jeder Gegenstand gebe sich als das, was er ist! Würde sich hierin die produzierende Industrie der kunstgewerblichen Bewegung anschließen, so wäre ein ungeheurer Schritt vorwärts getan. Denn es liegt auf der Hand, daß durch die Produktion von nicht genügend gediegenen Gegenständen bei aller darauf verwendeten Arbeit der Rohstoff nicht so ausgenützt wird, wie er ausgenützt werden könnte, also einmal ein kolossales Nationalvermögen im Rohstoff verschwendet und zweitens unnütze Arbeit angesetzt wird. Billige Sachen sind im letzten Ende in jeder Beziehung kostspieliger als teure.





DAS LANDHAUS
HVITTRÄSK BEI
HELSINGFORS

ELIEL SAARINEN
TEILANSICH-
TEN DER HALLE

Eine solche industrielle Produktion würde freilich aufhören müssen, mit den schlechten Instinkten des Publikums zu rechnen; sie müßte mit den guten rechnen. Aber sie würde selbst bei anfänglichem Mißerfolg eine Tat von ungeheurer Tragweite tun. Denn sie würde durch Hebung der Qualität der deutschen Arbeit zugleich das Ansehen der deutschen Produktion auf dem Weltmarkte heben. Die Qualität der deutschen Arbeit hat sich ja in den letzten Jahrzehnten ständig gehoben. Sie ist auf einzelnen Gebieten der nationalen Produktion musterhaft, ja einzig in der Welt. Es sei nur an das Gebiet der optischen und wissenschaftlichen Instrumente erinnert. Auf dem kunstindustriellen Gebiete jedoch ist gerade die deutsche Produktion noch tief im Rückstande. Denn hier fehlte es an den wichtigsten zwei Qualitäten, die für die kunstindustrielle Produktion in Frage kommen, an selbständigem Geschmack und an überlegener nationaler Kultur. Hier hat die deutsche Produktion fast nichts getan, als den Richtungen anderer Länder nachzulaufen; sie hat ihre pekuniären Erfolge damit eingeheimst, daß sie die Originalleistungen anderer Völker nachahmte und billiger herstellte. So lohnend dieser Betrieb vom rein pekuniären Standpunkte aus auch ausgefallen sein mag, ehrenvoll ist er für Deutschland nicht gewesen.



GERTRUD LORENZ-DRESDEN ✱ WANDBEHANG AUS RIPS MIT MASCHINEN- UND HANDSTICKEREI, VOM MATTEN GRÜNGELB BIS INS LEUCHTENDSTE ORANGE ABGETÖNT

Zunächst blieb freilich kaum etwas anderes übrig, um überhaupt auf dem Weltmarkte als Produzent aufzutreten. Aber die starke geistige Bewegung, die wir in den letzten zehn Jahren im Kunstgewerbe erlebt haben, kann das Mittel an die Hand geben, diesen Zustand zu ändern. Denn hier ist zum ersten Male eine selbständige deutsche Leistung aufgetreten, die sich sehen lassen kann, hier ist etwas erzeugt, was selbständigen Geschmack und eine vom Ausland unabhängige nationale künstlerische Kultur verrät. Freilich kann nicht gehofft werden, daß die Folgen auf dem Weltmarkte schon von heute auf morgen sichtbar werden. Gerade der Kaufmann weiß, wie sehr das Renommee im Absatz von Waren mitspricht. Das erste, was zu tun ist, ist, das allgemeine deutsche künstlerische Renommee zu heben. Und das wird keine leichte Aufgabe sein. Denn in künstlerischen Dingen traut uns das Ausland bis heute noch fast nichts zu. So schrecklich und unnational es für den Deutschen klingen mag, jeder Mensch, der eine ausreichende Kenntnis des Auslandes hat, weiß, daß wir heute weder in der Malerei, noch in der Bildhauerei mitzählen. Unsere Maler, die wir in Deutschland



GERTRUD LORENZ-DRESDEN STICKEREIEN

1. VORHANG AUS JAPANISCHER ROHSEIDE MIT APPLIKATIONEN AUS SEIDE UND SAMMET IN VERSCHIEDENEM GELB, 2. LEINENER TISCHLÄUFER MIT TIEFGELBER MASCHINENSTICKEREI, 3. WEISZES TUCHKISSEN, AUSGESCHNITTEN UND MIT GELBER SEIDE UNTERLEGT, 4—6 u. 9. SEIDENE KISSEN MIT MASCHINEN- UND HANDSTICKEREI IN VERSCHIEDENEN PASTELLFARBEN, 7. GRÜNE LEINENDECKE MIT WEISZER MASCHINENSTICKEREI, 8. DECKE AUS WEISZER WASCHSEIDE MIT GELBER STICKEREI

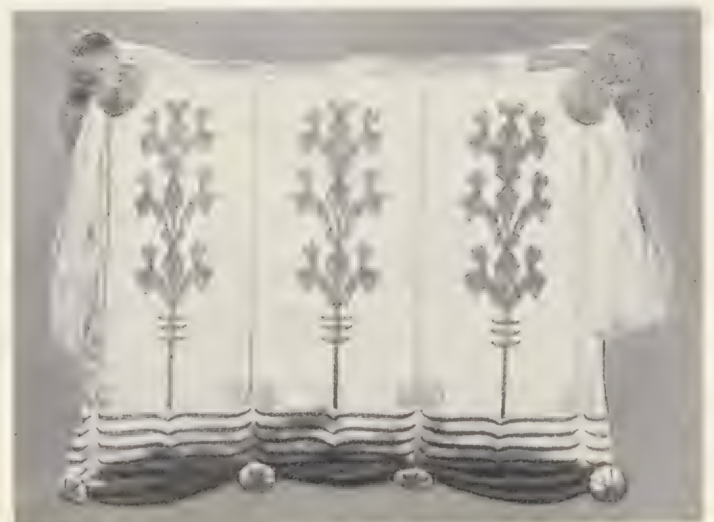


ROSA ANGERER-MÜHLTHALER-MÜNCHEN GESTICKTE TÄSCHCHEN UND KISSEN

für Heroen halten, sind im Ausland nicht einmal dem Namen nach bekannt, während die französischen Impressionisten auf der ganzen Welt gesucht werden. Und selbst der kunstliebende Ausländer würde auf Befragen keinen einzigen deutschen Bildhauer nennen können, während die Namen MEUNIER und RODIN auf der ganzen Welt ihren Klang haben. In der Architektur gelten wir als die zurückgebliebenste aller Nationen, wie denn überhaupt nach dem Urteil des Auslandes der deutsche Geschmack auf der denkbar tiefsten Stufe steht. Der deutsche Ruf ist hier so tief gesunken, daß deutsch und geschmacklos fast identische Begriffe sind. Es hat keinen Zweck, dies zu verschleiern. Es ist nötig, der nackten Tatsache ins Gesicht zu sehen. Und wir können das heute um so mehr, als wir jetzt durch unsern kunstgewerblichen Aufschwung in die Lage kommen, Märtyrer unseres schlechten Rufes zu werden. Denn unstreitig ist gerade in den Leistungen des neuen deutschen Kunstgewerbes etwas erstanden, was das Urteil des Auslandes über uns im Sturm umzubilden berufen ist. Die deutsche kunstgewerbliche Ausstellung in St. Louis wirkte auf alle Welt wie eine Offenbarung, und man kann sagen, es spricht sich jetzt bereits auf der ganzen Welt herum, daß in Deutschland plötzlich eine wundervolle Blüte im Kunstgewerbe ersteht. Allein auf der Grundlage eines solchen Renommees kann sich eine Hebung der kunstgewerblichen Ausfuhr anbahnen. Nur wenn man nach uns fragt, und nach dem fragt, was wir Eigenes leisten, werden wir eine Stellung in der Kunstindustrie einnehmen, die sich auf



NELLY BRABETZ-PRAG • ORANGE-WEISZ SCHILLERNDES SEIDEKISSEN MIT AUFGENÄHTER GOLDSCHNUR, ORNAMENT IN TUSCHE AUFGEMALT U. MIT SCHNUR UMRANDET



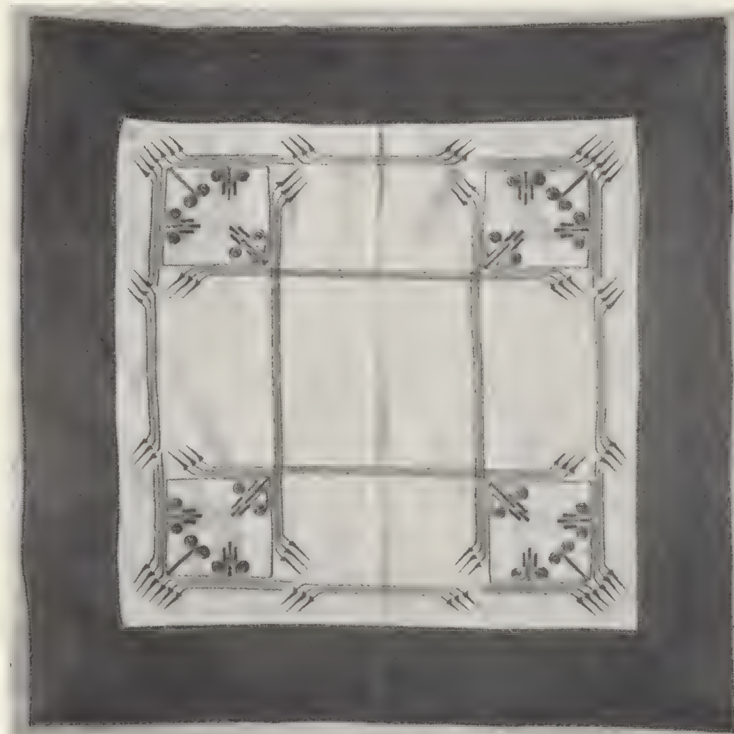
NELLY BRABETZ PRAG • WEISZES SAMMETKISSEN MIT AUFGENÄHTER GOLDSCHNUR, BLUMEN GEBRANNT UND IN ÖL GEMALT, UNTEN GRAUE SAMMETPUFFE



EMMY HOTTENROTH-DRESDEN-WACHWITZ . KISSEN UND DECKEN IN DYNAPUR-STICKEREI



NELLY BRABETZ-PRAG ❧ TISCHDECKE AUS JAPANISCHER ROHSEIDE MIT ROTEM TUCHBESATZ UND GLEICHFARBIGER SAMTAPPLIKATION, MIT SCHNUR UMRANDET ❧ ❧ ❧



NELLY BRABETZ-PRAG ❧ DECKE AUS NATURFARBIGEM LEINEN MIT KUPFERROTEM BESATZ, STICKEREI IN SCHNUR- U. FLACHSTICH, FARBEN HELL U. DUNKEL-KUPFERROT

dem Weltmarkte in einer respektvollen Achtung äußert.

Denn die Rolle, die wir mit Imitationen französischer Möbel spielen, wird immer nur eine solche zweiten Ranges sein. Bestimmend für eine erste Rolle ist nur der der Leistung innewohnende ideale Eigenwert, der Kulturwert. Aus der Kulturtat heraus, die das französische Kunstgewerbe in der Zeit von Ludwig XIV. bis Ludwig XVI. geleistet hat, erklärt sich die maßgebende, ja dirigierende Rolle, die Frankreich auf dem kunstgewerblichen Markte bis heute einnimmt. Und daß England am Ende des 18. Jahrhunderts, als es seine bahnbrechende, für die bürgerliche Kultur ausschlaggebende Möbelkunst entwickelte, bis zu einem gewissen Grade auf dem Weltmarkte mitsprechen konnte, verdankt es ebenfalls lediglich seiner selbständigen nationalen Leistung. Auch der neuere kunstgewerbliche Einfluß Englands auf dem Weltmarkte ist belehrend genug. Nur dadurch, daß England eigenes gab, wurden seine Stoffe, seine Teppiche, seine Möbel in den letzten zwanzig Jahren zu etwas, was auf dem Weltmarkte eine eigene Note darstellte. Der kommerzielle Erfolg marschiert im Gefolge solcher beherrschenden inneren Werte. Es wird auf der Welt Niemandem etwas geschenkt. Kleine Vorteile lassen sich auf Seitenwegen erreichen, große nur durch große Qualitäten. Sind diese aber zur Genüge vorhanden, so folgt nicht nur Lohn, sondern auch Macht und Freiheit. Bei großen künstlerischen Qualitäten wird es einem Lande leicht, im Kunstgewerbe als Führer aufzutreten, in Freiheit sein Bestes zu entwickeln und es der Welt gleichsam aufzuzwingen. Die Produktion braucht dann nicht mehr ängstlich den Modelaunen nachzuspüren, sie kann den Geschmack diktieren. Das tut Frankreich bis heute auf vielen Gebieten.

Ob der Weg, den das neuere deutsche Kunstgewerbe eingeschlagen hat, jemals zu einer ähnlichen weitreichenden Bedeutung führen wird, wie das alte französische Kunstgewerbe, vermag heute niemand vorauszusagen. Es liegt aber im deutschen Interesse, dies zu erhoffen und alle Kraft auf die Weiterentwicklung der glücklich gemachten Anfänge zu verwenden. Das neue Kunstgewerbe, das bereits seine engeren Grenzen überschritten hat und zu einer allgemeinen deutschen Kunstbewegung geworden ist, ja, das im Begriff ist, zu einer allgemeinen Kulturbewegung zu werden, muß, wenn es weiter wächst, auch seine wirtschaftlichen Folgen ziehen. Und von diesem Standpunkte aus wird es hauptsächlich meine Aufgabe sein, in meinen folgenden Vorlesungen seinen bisherigen Entwicklungsgang zu schildern.

LESEFRÜCHTE:

Deine Kunst sei dir der Weg, mit dem du dich durch deine Zeit suchst und zur Höhe findest, dein Leben sei Deine Kunst. Wer sich nicht selbst und seinem ganzen Dasein als schaffender und gestaltender Künstler gegenübersteht, verfällt. Was du nach außen geben kannst, freilich, sind immer Bruchstücke, und wenn dir das Höchste glückt . . . Doch wenn sie echt sind, werden sie in anderen wieder volles Leben reifen. *Cäsar Flaischlen*





ALEXANDER SALZMANN-MÜNCHEN • GLASFENSTER IM RATHAUS ZU REMSCHEID: KUNSTGEWERBE UND HANDEL
AUSFÜHRUNG: KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN

KUNSTVERGLASUNGEN IM RATHAUS ZU REMSCHEID

Die Farbenfreudigkeit, mit der die modernen Kunstbestrebungen vom Ausgange ihrer Bewegung an die jahrzehntelange Tradition der Stimmung von Innenräumen auf dunkle, schwarze und braune Töne durchbrach, suchte zur Steigerung ihrer Wirkungen nach immer neuen Mitteln und Effekten. Metalle verschiedensten Charakters, keramische und Glasmosaiken, die abwechslungsreichsten Beizen des Holzes, Tapeten, Stoffe, Wandbespannungen und anderes mehr halfen diesem Streben, vor allem aber ward ein in müdem Kopistentum entschlafenes Kunsthandwerk, das mehr als irgend ein anderes sich der Farbe zum Ausdrucksmittel bediente, durch den Anstoß der Moderne zu neuem Leben erweckt: die Glasmalerei und Kunstverglasung. Die bahnbrechende Bedeutung L. TIFFANYS auf diesem Gebiete ist zu bekannt und steht auch zu jung vor unseren Augen, als daß noch eigens darauf hingewiesen werden müßte. Seine Farbenpoesien mit ihren Effekten von Glut und Kraft und ihren eigenartigen Märchenstimmungen rissen zur Nachahmung fort, aber nur in ganz seltenen Fällen erzielten die Nachbildungen den köstlichen Reiz der Originale. Wo lag der Grund? Nicht zum wenigsten wohl in der zu geringen Vertrautheit mit dem neuen Material; mehr noch in dem Glauben, es genüge, eine Plakatwirkung anzustreben, und am meisten vielleicht in dem Umstand, daß in den Köpfen und Händen noch zu sehr die Schulung nach den alten Rezepten spukte. Diese hatte die Fertigung sogenannter Kabinettscheiben und die Nachahmung spätmittelalterlicher Kirchenfenster, deren künstlerische Erscheinung auf ausgedehntem Kolorieren, Zeichnen, Schattieren beruhte, als höchstes Heil erkannt. So war die Glasmalerei namentlich bei den letzteren in eine ihrer monumentalen Aufgabe geradezu zuwiderlaufende Kleinlichkeitsdarstellung verfallen und hatte dadurch den Haupteffekt der Technik, die Leuchtkraft der vom Licht durchfluteten Scheiben, unklug zurückgedrängt. „Bilder“ auf Glas „malen“ zu wollen war das Unheil. Jene großzügigen Gestalten, wie sie in den Mosaikscheiben der frühmittelalterlichen Glasmalerei begegnen — ich erinnere nur an die berühmten Fenster des Augsburger Domes — und die zur Bildwirkung neben der Bleikontur nur verhältnismäßig wenig Zeichnung in Schwarzlot benötigten, waren ganz in Vergessenheit geraten;



ROBERT ENGELS UND META HONIGMANN • GLASFENSTER DES STANDESAMTS ZU REMSCHEID • AUSFÜHR.: KARL ULE, MÜNCHEN

und doch wären gerade sie zur Ausbildung für dekorative Zwecke eminent geeignet gewesen, denn es hätte nur einer Vergrößerung der Palette — wenn dieser Ausdruck für eine Bereicherung an farbigen Gläsern statthaft ist — bedurft. So mußte die Anregung als eine neue Technik über das große Wasser erst zu uns gelangen.

Die Bezeichnung Glasmalerei ist für die Art Tiffanys und ähnlicher Techniken mit vollem Recht ausgeschaltet worden; man verquickt mit dem Begriffe immer noch das Malen und Kolorieren der alten Technik, und damit hat die „Kunstverglasung“ so gut wie nichts zu tun. Die Wirkung dieser Kunst liegt in der ausgesprochenen Teppicherscheinung und in der mosaikartigen Aneinanderfügung geeigneter farbiger Gläser unter Zugrundelegung einer zweckmäßigen Konturführung. In einer weisen Beschränkung dieser auf das Notwendigste und in dem richtigen, wohlabgewogenen Wechselverhältnis von formgebender Linie — Blei — und farbiger Erscheinung — Glasplatte — bekundet sich die künstlerische Befähigung zur Lösung der gegebenen Aufgaben.

Als einer der frühesten Bahnbrecher für diese neue Art von Buntverglasung trat Karl Ule auf, dessen Namen mit der modernen Bewegung überhaupt unlösbar verknüpft ist. Vor kurzem nun ging aus dessen Werkstätte eine umfangreiche Arbeit von Kunstverglasung hervor, die außerordentlich geeignet ist, uns den technisch wie künstlerisch gleich hohen Stand dieses farbenprunkenden Dekorationsmittels darzutun. Es handelt sich um die Ausstattung verschiedener Räume des von Stadtbaurat Hertwig erbauten Rathauses in Remscheid. In die Zeichnung der Kartons teilten sich die Münchener Julius Diez, Alexander Salzmann, Robert Engels, F. A. O. Krüger und Prof. Kips in Berlin.

Salzmann, Diez und Engels übernahmen in der Hauptsache die Fenster des Treppenhauses. Ihren Kartons legten sie die industrielle und kommerzielle Bedeutung Remscheids zugrunde. Die Fabrikation von Kleineisen- und Stahlwaren und die Herstellung der sogenannten Mannesmannröhren sind die wichtigsten Faktoren in dem Erwerbsleben der Stadt; deshalb griffen mit gutem Recht die Künstler zu diesem Stoffe, um durch ihn ein Preislied auf die geschäftsrührige und schaffensrege Bevölkerung anstimmen zu können. Julius Diez zeichnete einen kühnen Merkur. Salzmann gab in den sitzenden Gestalten seiner sechs Fenster Personifikationen des Kunstgewerbes, des Handels, des Fleißes, des Gewerbes, der Häuslichkeit. Ueppiges Blattwerk in Weiß und Grün umrahmen die einzelnen Figuren, die in Schlichtheit und Größe und in der Wahl der Farbentöne die rühmlichst bekannte Hand ihres Schöpfers verraten. Vor allem anziehend wirkt der Gegensatz der kräftigen Töne im eigentlichen Bildfeld zu der

fast perlmutterartig prickelnden Erscheinung des Rahmens.

Im Wechsel zu ALEXANDER SALZMANNS allegorischen Kompositionen griff ROBERT ENGELS mit seinen acht Treppenhausfenstern in das reale Schaffen der hämmernden und aus Hunderten von Essen rauchenden Stadt. Da stehen der Gelbgießer, der Dampfhammerarbeiter, die Feilenhauer, die Schleifer, Säger, Schmiede usw. als die Typen des bergischen Industriebezirks, arbeitharte, von der Glut des Feuers gebräunte Gestalten. Ohne Pose, einfach und wahr, hat sie ENGELS verkörpert; auf das notwendigste Beiwerk beschränkt er sich, um jede Einzelfigur in ihrer monumentalen Erscheinung in den Vordergrund zu schieben. Dazu kommt als außerordentlich wirksamer Hintergrund jenes den Eisenwerken eigentümliche glühende Rostrot, das die Wirklichkeit uns noch greifbarer gestalten soll. Die Farbenglut der Feuerindustrie ist wohl noch niemals so überzeugend durch die Kunst verkörpert worden als durch diese Meisterwerke der Kunstverglasung. Eine streng stilisierte Architektur mit geometrischen Motiven in Weiß und Grün wirken unaufdringlich als Rahmen. Auch Professor KRÜGER lieferte für das Treppenhaus zwei Fenster, oval geformt, mit weiß und grünen Blättern und weißen Schmucksteinen.



ROBERT ENGELS UND META HONIGMANN • GLASFENSTER IM STANDESAMT ZU REMSCHEID • AUSFÜHR.: KARL ULE, MÜNCHEN

ROBERT ENGELS zeichnete ferner zwei Kartons für die Kunstverglasungen des Trauzimmers. Wer ENGELS' „Tristan und Isolde" einmal durchblättert hat, kennt die edle knappe Darstellungsweise, die mit wenig Figuren in reizvoller Gruppierung den ganzen Stimmungsgehalt einer Episode auszuschöpfen vermag. Hier bietet er mit einem köstlichen Hochzeitszuge ein neues Beispiel seiner anmutigen Kunst. Wie wunderbar stehen sich z. B. die gemessene Ruhe des züchtig einherschreitenden Brautpaares und der würdigen Alten dem rhythmischen Reigenschritt der Blumengewinde tragenden Mädchen gegenüber, wie wenn dort die Kirchenglocken, hier Saiten erklängen.

ENGELS' Kompositionen erscheinen als Teppiche von leuchtender Pracht, nach oben und unten durch ornamentale Füllungen von Blatt- und Blumengeranke mit buntem Gevögel abgeschlossen; für diese Teile darf wohl auch hier der Mithilfe von Fräulein META HONIGMANN gedacht werden.

Noch einige Worte über die Technik!

Es versteht sich von selbst, daß der Kartonzeichner für Kunstverglasungen durchaus mit den Möglichkeiten und Grenzen der Technik vertraut sein muß. Sie gebietet, will man nicht auf die alte Kunst des Glasmalens zurückgreifen, vor allem eine absolute Klarheit und Einfachheit der Form; ein Zuviel in den Linien — will hier heißen in den Bleiruten — und alle Ruhe und leuchtende Wirkung ist verloren. SALZMANNS und ENGELS' Fenster im Treppenhaus verzichten auf jede Nachhilfe des zeichnenden Pinsels; es ist erstaunlich, welche Vielseitigkeit des Gesichtsausdrucks mit diesen



ROBERT ENGELS-MÜNCHEN ◆ MITTELFELD EINES FENSTERS DES REMSCHEIDER STANDESAMTS (VGL. SEITE 194)
AUSFÜHRUNG: KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN

einfachen Mitteln hier erzielt wurde. Bei den in kleineren Abmessungen gehaltenen Kompositionen ENGELS' im Trauzimmer, wo eine Auflösung der Gesichter in differenzierte, durch Bleiruten getrennte Farbenflächen nicht möglich gewesen wäre, ohne den Eindruck zu trüben, ward lediglich eine schlichte aber charakteristische Konturierung mit eingebrannter Farbe angewandt. Auf solche Weise wird das für diese Kunst Leben spendende und unentbehrliche Licht im vollsten Umfange ausgenützt.

ENGELS, KRÜGER, SALZMANN und DIEZ haben mit ihren Kartons aus der Technik herausgeholt, was immer möglich war, die sechs Fenster von Prof. KIPS-Berlin für den kleinen Sitzungssaal stehen jenen erheblich nach. Ein wichtiger Punkt, ja vielleicht der wichtigste, aber darf nicht in der Beurteilung außer acht gelassen werden; es ist die Uebersetzung des Kartons in Blei und Glas. Ist in dem Wesen der verschiedenen Glasflüsse, des sogenannten Opaleszentglases, eine außerordentliche Fülle von Spielarten desselben Tones auf ein und derselben Platte gegeben, so bedarf es einer dem Kartonzeichner entsprechenden künstlerischen Begabung, das in seiner Farbe und Struktur geeignetste Stück des Rohmaterials auszuwählen. KARL ULE kam den künstlerischen Intentionen seiner Kartonisten mit jenem feinen Empfinden entgegen, das er schon in zahllosen Werken jener von ihm so rege geförderten Kunst nach eigenen Kartons geoffenbart hat.

Diese Kunstverglasungen, wie sie uns ULE und seine Kartonzeichner in den Remscheider Rathausfenstern als Musterleistungen geschaffen haben, verzichten durchaus auf jede Oelbildwirkung, die der Glasmalerei von ehedem als ein hohes Ziel vorschwebte, das sie aber nie erreichen konnte, und das sie der grundsätzlich verschiedenen Materialien halber aus ästhetischen Gründen nie hätte anstreben sollen. Indem unsere modernen Kunstverglasungen nicht Wirkungen anstreben, die außerhalb des Materials und der primitiven Technik liegen, bleiben sie vor jeder Unzulänglichkeit bewahrt. Es erquickt dafür an ihnen statt aller Versuche mehr zu erreichen, als was sie auf einfachste Weise an Wirkung erzielen können, die absolute Materialechtheit. Freilich, genießen läßt sich diese Primitivität nur dann, wenn sich Hände zu gemeinsamem Schaffen finden, wie die ULES, DIEZ', SALZMANNS und ENGELS' bei den Fenstern für Remscheid. DR. PH. M. HALM



ROBERT ENGELS-MÜNCHEN MITTELFELD EINES FENSTERS DES REMSCHEIDER STANDESAMTS (VGL. SEITE 195)



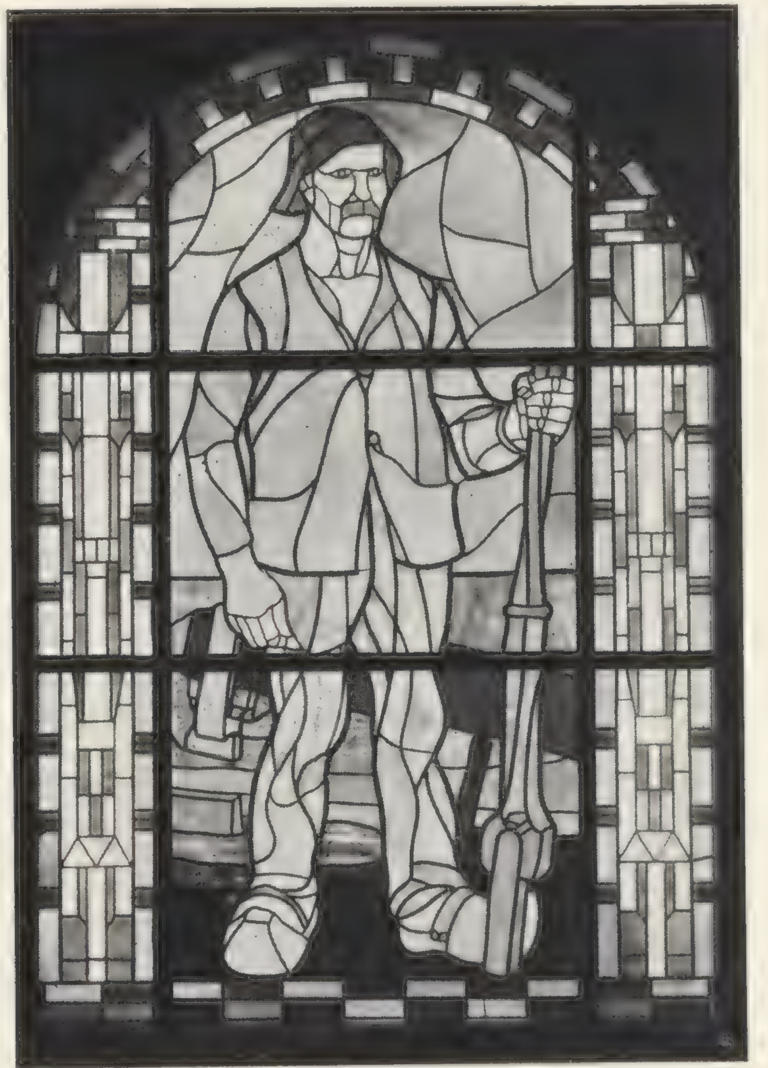
JULIUS DIEZ-MÜNCHEN MERKUR



ROBERT ENGELS-MÜNCHEN SCHMIED

AUSFÜHRUNG: KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN









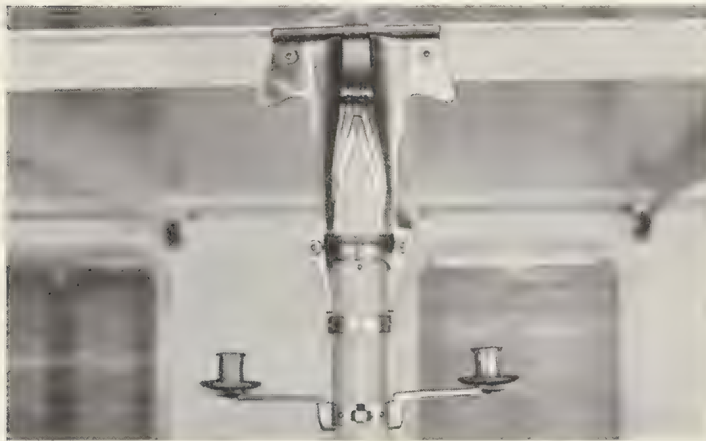
ENTWURF: ROBERT ENGELS-MÜNCHEN AUSFÜHRUNG: KARL ULE, G. M. B. H., MÜNCHEN

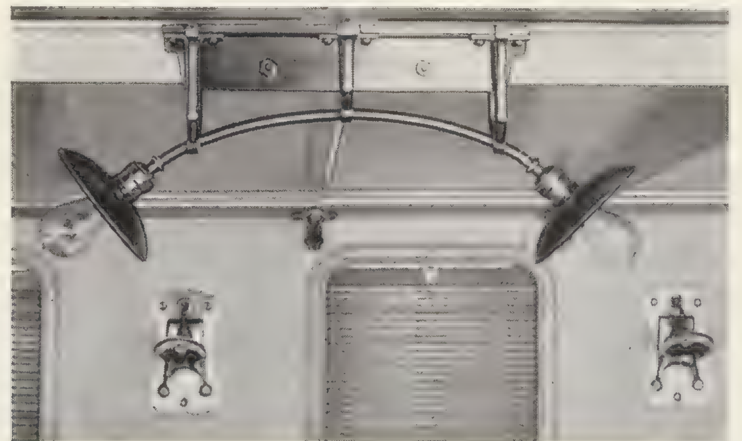


H. E. VON BERLEPSCH-VALENDÀS, PLANEGG-MÜNCHEN BODENSEEDAMPFER „RHEIN“: HECKPARTIE

EIN NEUER BODENSEEDAMPFER

Er heißt „Rhein“ und wurde in der vortrefflich eingerichteten schweizerischen Werft zu Romanshorn während der ersten acht Monate des Jahres 1906 auf Bestellung der schweizerischen Bundesbahnen durch die weltbekannte Firma Escher Wysz & Co. in Zürich in den konstruktiven Teilen ausgeführt. Die Behandlung aller in Frage kommenden dekorativen Arbeiten, wurde, soweit bei Uebernahme des Auftrages nicht schon analog zu früher entstandenen Schweizer Dampfern gehaltene Teile vorhanden waren (z. B. Deckmöbel, Verschalung der Wände in der Kajüte II. Klasse und Möbel in diesem Raume), mir übertragen. Ich hatte mich durchweg an gegebene Verhältnisse anzuschließen und wurde verpflichtet, allen sachlichen Vorkehrungen der Schiffsbau-Ingenieure konform zu verfahren. Die Aufgabe unterscheidet sich von Einbauten in feststehende Architekturen dadurch ganz wesentlich, daß gegebenen Falls alle konstruktiven Teile des Schiffskörpers bloßgelegt, verkleidende Flächen mithin so eingepaßt werden müssen, daß sie ohne Schwierigkeiten weggenommen und wieder an ihren Platz versetzt werden können. Es gibt in diesem Falle kein „Abreißen“, vielmehr handelt es sich um die Möglichkeit eines „Auseinandernehmens“. Die Gesamtlänge des Schiffes beträgt 57 m, die Breite, über die Radkasten gemessen, 13 m, der Tiefgang bei einer Belastung mit 750 Passagieren und Frachtladung 1,50 m. Die normale Fahrgeschwindigkeit für die Stunde ist 26 km. Die Natur des Gewässers, dessen Niveau außerordentlich starken Schwankungen unterworfen ist, erlaubt keinen starken Tiefgang, mithin auch nicht die Anwendung der Schraube als Fortbewegungsmittel, vielmehr ist noch immer das nicht sehr tief eintauchende Schaufelrad der Fortbewegungsmechanismus. Dadurch wird die Schiffsform im wesentlichen bedingt. Ein starkes Aufragen des Schiffskörpers über die Wasserlinie ist untunlich, da seitliche Schwankungen bei dem oft sehr hohen Wellengange schon durch die Ausbildung der Querschnittformen so gut wie möglich vermieden werden müssen. Die nicht sehr beträchtliche Höhe der Innenräume zwingt zu leichter Behandlung der Gliederungen. Kassettendecken, wie sie sich aus der Holzverschalung der Deckrippen ergeben würden, wirken bei der geringen Raumhöhe schwer und drückend. Wandgliederungen aber durch Pilaster, wie sie früher im Schwange waren, stehen im Widerspruch zu den kurvierten Flächen, nicht minder die





VERBINDUNGSSTÜCK DER TRÄGER UND LÄNGSRIPPEN MIT NOTBELEUCHTUNG • DECKENBELEUCHTUNG

Ummantelung der Eisenstützen unter der Längsrippe, die sich mitten unter der leicht gewölbten Decke hinzieht, und deren Ausbildung als Säulen irgend welcher Ordnung. Mögen dergleichen akademische Kunststücke auch noch immer bei manchen der mehr pomphaften als schönen Ausstattungen mächtiger Hochseedampfer in Erscheinung treten, richtig sind sie deswegen dennoch nicht, ebensowenig wie die Abwandelung jener Stilspeisekarten, die man bei einer Wanderung durch die Gesellschaftsräume der Ozeanriesen zu kosten bekommt. Sachlichkeit tut da genau so not wie beim Hausbau, der, soll er zweckdienlich sein, auch weit mehr Ausbildung von innen heraus verlangt als überflüssige Spielerei mit allerhand Zierwerk, das nur zu oft dazu dient, die vorhandenen Schwächen zu vertuschen.

Bisher wiesen die Bodensee-Dampfer entweder einen Außenanstrich auf, in dem die Landesfarben des staatlichen Eigentümers zutage traten, oder er war — speziell bei den Schweizer Dampfern — wie bei Kriegsfahrzeugen, so gehalten, daß die Erscheinung möglichst unscheinbar wurde: grau, tonlos. Dafür lag nun wirklich kein zwingender Grund vor, denn Verkehrsfahrzeuge, die während vieler Monate des Jahres der Hauptsache nach zur Beförderung von Vergnügungsreisenden dienen, brauchen doch nicht schwimmenden Festungen zu gleichen. So fiel denn das bisher übliche, mehr als schlichte Gewand und machte einer Tonung Platz, die weithin sichtbar, der Hauptsache nach in Weiß und Rot gehalten ist. Gleichzeitig fiel ein Ueberbleibsel aus der Zeit, da man naturgemäßerweise an hölzerne Schiffe auch hölzerne Ornamente setzte. Bei einer durchweg in starkem Eisenblech ausgeführten Außenverkleidung verbietet sich das Anbringen solcher Holzornamente ganz von selbst. So blieben die bisher gebräuchlichen Bug- und Heckverzierungen weg. An ihre Stelle traten aufgenietete band- oder stabartige Beläge, am Bug in gewellter Form, so wie die alten Schweizer Banner waren, am Heck (s. Abb. S. 199) dagegen in senkrechter Gliederung mit Querverbindungen. Innen wurde, wie schon gesagt, alles Ueberflüssige an Ummantelungen weggelassen, die eisernen Rippen in ihrer konstruktiven Funktion gezeigt, die Verbindungsstellen nicht maskiert, sondern durch spangenartige, in Bronzeguß ausgeführte Glieder betont und alles tektonisch Widersinnige wie Pilaster, Konsolen u. s. w. weggelassen. Die Verkleidung einer eisernen Wandkonstruktion soll nichts enthalten, was völlig andere Begriffe repräsentiert oder sich sogar in Widerspruch stellt zum Wesen der Sache. Soll die Fläche belebt werden, so sind die Mittel hierzu durch Materialverschiedenheit und Farbkontraste in reichlicher Menge geboten; symbolische Architekturformen dagegen erscheinen durchaus überflüssig. So bekamen die Wände des Salons I. Klasse unten eine glatte, nur durch Einlagearbeit unterbrochene Vertäfelung in schön gezeichnetem, sehr hellem Ahornholz, darüber Linoleumbelag in Weiß-Lack. Die ganze Decke ist gleichfalls in Weiß-Lack gehalten, der Fußboden dagegen in einem satt-roten Linoleumbelag. Sämtliche Bezüge der Sitzgelegenheiten sind ebenfalls leuchtend rot. Während es früher Usus war, ein ringsum laufendes Sopha ohne irgendwelche Unterbrechung an den Wänden zu plazieren, ist hier mit Rücksicht auf die nicht allzuhohe Decke eine mehrfache Vertikalteilung durch die hohen Sitzlehnen in Anwendung gebracht.

Wesentlich viel reicher als dieser große Gesellschaftsraum wurden die rechts und links vom Treppenzugange liegenden kleineren Salons für Damen und Raucher behandelt. Jener bekam eine in kleinen Quadraten ausgeführte Vertäfelung in dem wie Seidenmoirée schimmernden amerikanischen Birkenholz und fein grau gestimmte Möbelbezüge, hellgrünen





DER BODENSEEDAMPFER „RHEIN“ SPEISESAAL I. KLASSE UND NISCHE DARAUS





DER BODENSEEDAMPFER „RHEIN“ FENSTERPARTIE UND EINGANGSWAND DER KAJÜTE I. KLASSE

Bodenbelag, crême-farbigen Plafond, dieser dagegen eine Wandverkleidung in beinahe schwarzer Wassereiche (Rahmenwerk) und Platane (Füllungen) mit friesartigen Einlagen in farbig kräftigen Hölzern, dunkelblau-graue Möbelbezüge und ähnlich farbigen Fußboden. Leider ließen sich gerade diese Räume infolge der ungünstigen Lichtverhältnisse nicht photographisch aufnehmen, ebensowenig das in ganz einfachen Formen gehaltene, farbig abwechslungsreiche Treppenhaus vom Mitteldeck zu den Kompartimenten I. Klasse.

Schließlich hat auch die II. Klasse eine andere Behandlung erfahren als bisher, wo „des Malers Kunst" sich sonst in imitierten Eichenholz-Masern und andern gleichwertigen Dingen zeigte. Auch das ist verschwunden, dafür die einfache Wirkung ungebrochener Farbe eingesetzt. Daß mit sämtlichen Usancen früherer Zeit radikal gebrochen wurde, war leider nicht durchzusetzen. Auch beim „Rhein" verunziert wie auf allen Schweizer Schiffen ein unförmlicher Eiskasten das Deck, da keine kühl gehaltenen Vorratsräume im Grundriß des Schiffes vorgesehen sind. Und wenn man das Tischgerät, dessen Beschaffung Sache des Restaurationspächters ist, ansieht, so verfällt hoffentlich niemand auf die Idee, das Vorhandensein dieser ordinären Ausrüstungsgegenstände mir in die Schuhe zu schieben. Leider ist die Ansicht noch nicht durchgedrungen, daß unter gleichem Kostenaufwand auch etwas in der Erscheinung Besseres hätte geboten werden können. Die meisten Menschen glauben ja, daß, wenn die „gute Stube" oder allenfalls noch ein Zimmer ihrer Wohnung „stilecht" sei, zu wünschen sonst nichts übrig bleibe. Ja — mit den guten Stuben allein verdeckt man den Hemdärmel-Komment eben nicht, ebensowenig als sich mit Gold und Edelsteinen das ersetzen läßt, was den meisten reich Gewordenen an wahrer, innerlicher Kultur abgeht.

BERLEPSCH-VALENDÀS

NEUE GARTENBÜCHER

Allmählich regt sich bei uns auch auf dem Gebiete der lange und bitter vernachlässigten und irregeleiteten Gartenkunst ein frischeres Leben, und da ist es gewiß nicht unwillkommen, Bundesgenossen für die Arbeit aus dem Lande zu holen, dessen alte Gartenkultur noch in so vielen wundervollen Beispielen lebendig ist, und in dem man seit fast zwei Jahrzehnten mit großer Liebe wieder nach diesen alten Grundsätzen formt und pflanzt, nach Grundregeln, die eigentlich nie ganz verloren gegangen waren und ihr Recht in sich selbst tragen. In der Gartenliteratur Englands gehen heute, nachdem BLOMFIELD und SEDDING als die ersten für die Wiedereinführung des tektonischen Gartens in seine Rechte mit warmen Worten gesprochen hatten, zwei Richtungen nebeneinander her, von denen die eine, durch die Architekten vertreten, Garten und Haus als untrennbares Ganzes auffaßt und den Baugedanken in streng architektonischen Formen auch auf den Garten überträgt. Die andere Richtung kommt hauptsächlich in den Büchern von GERTRUDE JEKYLL zum Ausdruck, die heute wohl die einflußreichste Gartenschriftstellerin Englands ist.

In diesen Büchern wird vor allem andern von der Liebe zur Pflanze und von ihrer Pflege gesprochen; in ihnen offenbart sich überall die tüchtige Intelligenz und der sichere Geschmack einer Frau, die in liebenswerter Art mit dem einzelnen, dem Kleinen und Schmückenden sich beschäftigt. Der Streit um die Gartenform kümmert sie wenig; für den Hausgarten setzt sie die regelmäßige Form meist voraus, hat aber gelegentlich auch ihre kleinen, allzu romantischen Anwandlungen. Aus einer reichen gärtnerischen Erfahrung heraus schreibt sie in einem freundlichen Erzählerton darauf los, wie ihr die Dinge grade in den Sinn kommen; sie ist wenig klar im ganzen und wenig beherrschend im Ausdruck, aber sie führt an liebreicher Hand den Leser in ihr kleines Paradies und läßt ihn nicht ohne Genuß und Nutzen gehen. Eine der Schriften GERTRUDE JEKYLLS erscheint jetzt unter dem Titel „Wald und Garten" von GERTRUD VON SANDEN in leidlich gutes Deutsch übersetzt.*) Alle tüchtigen und die ein wenig schwachen Seiten der alten Gärtnerin lassen sich hier gut verfolgen.

Es ist ein Blumen- und Pflanzenbuch, in dem die Verfasserin uns zu den verschiedenen Jahreszeiten in ihr Besitztum Munstead Wood in Surrey sehen läßt, dessen Anlage im heutigen England vielfach als vorbildlich gilt. Sie führt uns zu ihren Blumenlieblingen, zu ihren Gartenmauern und Pergolen, zu den Rabatten und

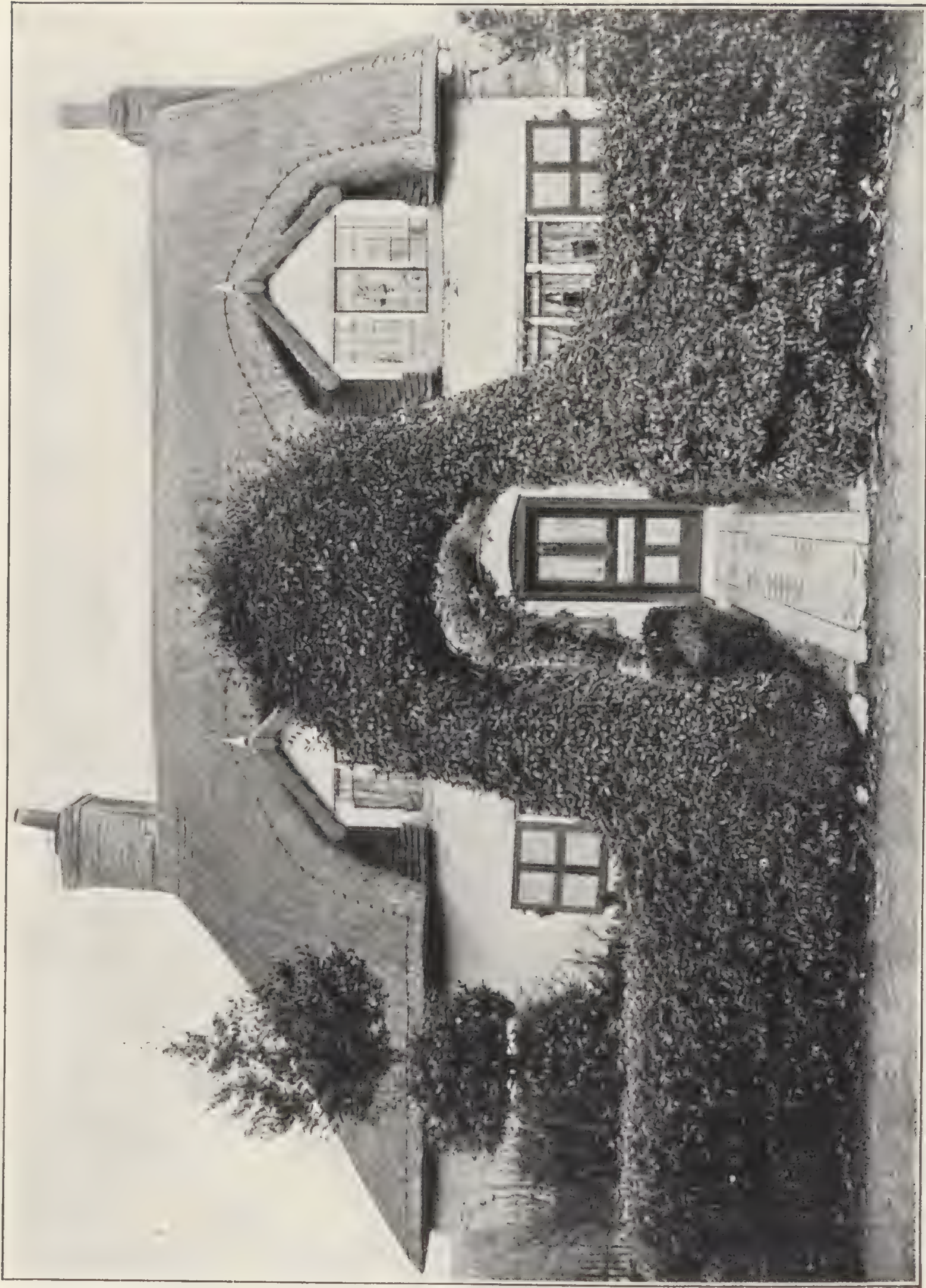
*) Wald und Garten. Von GERTRUDE JEKYLL. Mit 74 Illustrationen nach Photographien der Verfasserin. Uebersetzt von GERTRUD VON SANDEN. Verlag von Julius Baedeker, Leipzig. In Leinwand gebunden 10 Mark.



EIN COTTAGEGARTEN AM WEGE — AUS: GERTRUDE JEKYLL „WALD UND GARTEN“

in ihr Wäldchen und gibt mit dieser freundlichen Kleinarbeit doch vielleicht die Grundlagen und einen Teil des Baustoffes, die zum Verständnis der Gartenkunst und zu ihrer Ausübung nötig sind. Jedenfalls darf man sagen, daß einer der Wege, die zum liebevollen Verstehen des Gartenbaues und der Gartenkunst führen, — und kein schlechter — in dem gärtnerischen Verständnis, Behandeln und ästhetischen Schätzen der einzelnen Pflanze liegt. So wird man das Buch zur Einführung in das so überaus freundliche Gebiet der Gartenkunst willkommen heißen dürfen; es wird vielen Mut für die eigene Betätigung machen und die Liebe zu den Pflanzen bei ihnen erwecken, es wird aber auch dem Künstler wertvolle Fingerzeige für seine Gestaltungen geben.

Aber für uns Deutsche, bei denen die Gartenkunst noch so sehr im argen liegt, ist es zunächst wohl überhaupt nicht so wichtig, daß liebendes Verständnis für die Pflanze geweckt und verbreitet wird, sondern daß die künstlerischen Grundsätze für die Gestaltung des Gartens immer mehr durchdringen. GERTRUDE JEKYLL sagt allerdings in ihrem Buche auch über den letzten Gegenstand einiges: sie spricht klug von der Größe des Gartens, gibt eine Beschreibung des englischen Landhausgartens, bei dem man schon heute wieder von feststehenden Formen reden kann, und zeigt uns ihren, nicht immer ohne Sentimentalität aufgeschmückten Wald. Aber das alles wird ziemlich kurz abgetan, einmal, weil ihrer Art der Gegenstand wenig liegt, und weil diese Dinge heute in England fast zu den Selbstverständlichkeiten gehören. Wenn sie also als eine Frau, die sich in diesen Fragen führen läßt, hier mit wenig Selbständigkeit und Bestimmtheit auftritt, so wird man ihr das nicht vorwerfen dürfen, und der deutsche Leser wird sich an das viele Gute halten, was sie über das Einzelne und Kleine sagt. Und so gewiß unsere Liebe zur Natur heute eine tiefere und umfassendere geworden ist, als sie es in früheren Zeiten war, so gewiß wird auch diese Freude am Einzelwuchs in den neuen Gartenformen zum Ausdruck kommen müssen. So wird GERTRUDE JEKYLL mit ihrem feinen Sinn für malerische Schönheit auch für die großen Fragen der Gartenkunst das Ihrige beigetragen haben; und sicher hat sie recht, wenn sie am Schluß ihres Buches sagt: „Ich glaube, es gibt kaum etwas Interessanteres, als zu sehen, in welcher Weise ein Mensch,



HECKENTOR EINES BAUERNGARTENS

AUS: LANGE UND STAHN „GARTENGESTALTUNG DER NEUZEIT“



GIRLANDENROSE, EINE TERRASSENBRÜSTUNG BEKRÄNZEND • AUS: GERTRUDE JEKYLL „WALD UND GARTEN“ •

über „Gartengestaltung der Neuzeit*).“

Beide Schriftsteller treten in der Hauptsache für die landschaftliche Gestaltungsweise ein, und ich möchte gleich hier, ganz allgemein, vorausschicken, daß ich bedaure, gerade jetzt, wo die neuen Gedanken in allen Gartenangelegenheiten gewürdigt zu werden beginnen, zwei so gewichtige Stimmen von Landschaftern zu hören. Denn wenn auch die gegnerischen Meinungen in mancher Weise Klärung und Läuterung bringen, so fürchte ich doch, daß die junge Bewegung nicht unwesentlich zurückgedrängt werden wird. Es ist meines Erachtens von geringer Wichtigkeit, daß beide Schriften für den Hausgarten die regelmäßige Form fordern oder gelten lassen. Denn da bei fast allen menschlichen Gestaltungen der Kleinere nach dem Größeren sieht und zu benutzen, sich anzupassen, abzuziehen, selbst nachzuahmen sucht, so werden wir beim Vorhandensein landschaftlicher Gestaltungen im großen nie die Zerrbilder im kleinen loswerden, wenn auch das Vorbild allen Forderungen der Landschafter entsprach. Die Anregung und die Lehren aber, die vom großen tektonischen Garten gegeben werden, sind auch für die bescheidenste Anlage zu verwerten, zum mindesten sind Mißgriffe nicht entfernt so leicht möglich wie bei dem landschaftlichen Bilden. Wir werden nie zu einer ruhigen Entwicklung der Gartenkunst kommen, wenn nicht das Grundsätzliche klar und einheitlich für alle Gestaltungen erkannt und gefordert wird.

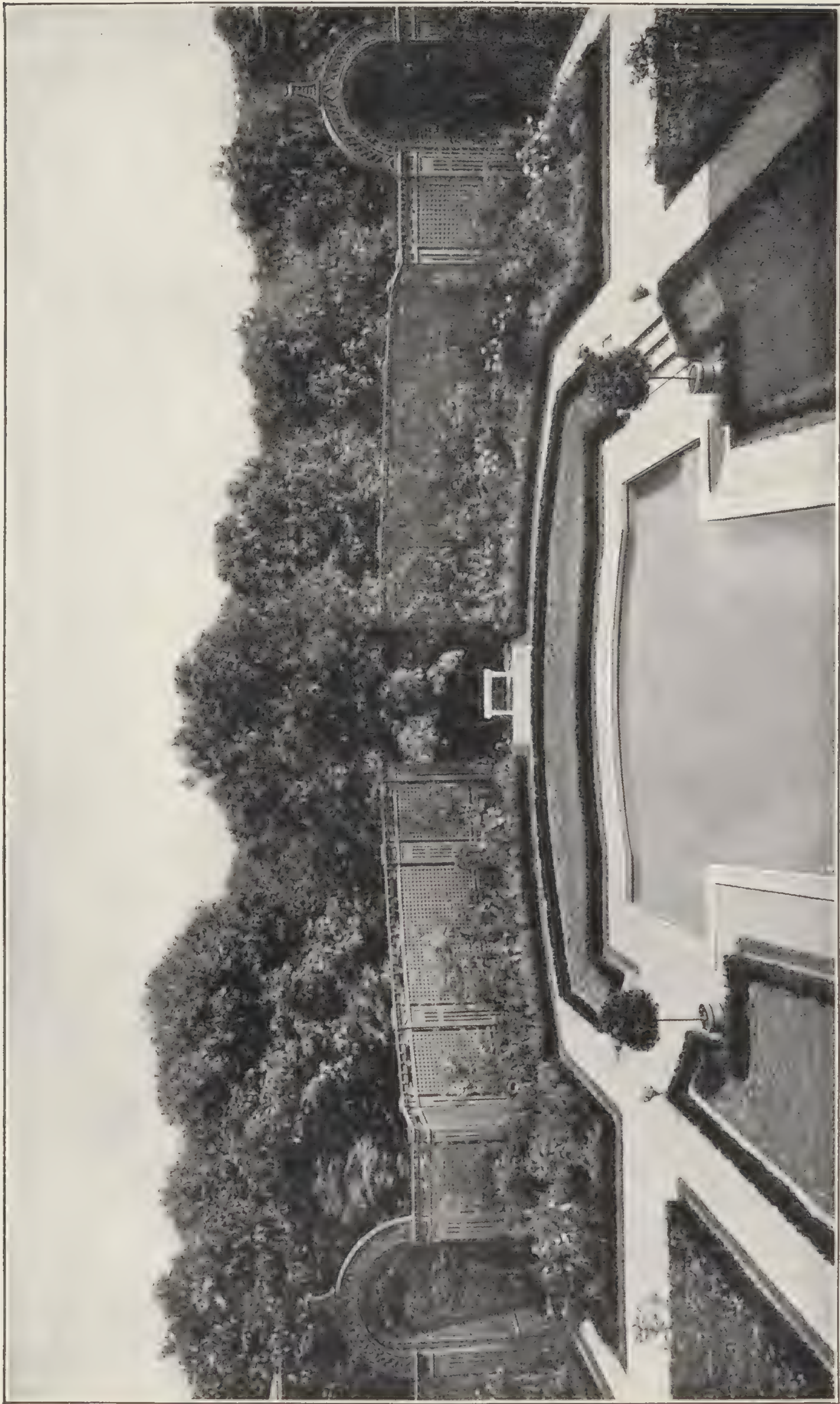
Ich glaube, daß vor allem zwei Bestandteile für den neuen Garten wesentlich sein werden:

dessen Empfindungen uns edel und des Studiums wert erscheinen, diesen Ausdruck gibt — in einem Garten.“

Gleichzeitig mit der Jekyllschen Schrift sind zwei Gartenbücher erschienen, die beide bekannte deutsche Fachleute zu Verfassern haben: CAMILLO KARL SCHNEIDER schrieb über „Landschaftliche Gartengestaltung“*) und WILLY LANGE (im Verein mit OTTO STAHN)

*) CAMILLO KARL SCHNEIDER, Landschaftliche Gartengestaltung, insbesondere über die künstlerische Verwertung natürlicher Vegetationsbilder in den Werken der Gartenkunst. Mit Abbildungen. Verlag von Carl Scholtze, Leipzig. 7.50 M.

*) „Gartengestaltung der Neuzeit“ von WILLY LANGE, unter Mitwirkung von OTTO STAHN. Mit 269 Abbildungen, 8 farbigen Tafeln und 2 Plänen. Verlag von J. J. Weber, Leipzig. Gebunden 12 Mark.



GEOMETRISCHER GARTEN — AUS: LANGE UND STAHN „GARTENGESTALTUNG DER NEUZEIT“

die regelhafte, fester oder loser zusammengefaßte, vom Hause oder von sonstiger Architektur beherrschte Grundform, die ihm das Gepräge des von Menschenhand Gebauten gibt, und der freie Pflanzenwuchs innerhalb dieses Rahmens. Das immer wieder herbeigezogene Vergleichen der Gartenkunst mit der Malerei ist durchaus nicht angängig; denn alle Künste sind ihrem Wesen nach verschieden, erreichen nur mit verschiedenen Mitteln oft ähnliche Wirkungen. Wir wollen keine lebenden „Bilder“, keine eigentlich malerischen Wirkungen sehen, sondern durchaus gartenkünstlerische, und die Gartenkunst ist ein wichtiger Zweig der allgemeinen Baukunst. Nur durch Beschränkung auf ihre gesonderten Gebiete kann die Kunst das Höchste leisten; das Streben nach Vereinigung und Vermengung halte ich für eine rückschrittliche Bewegung. Ich habe hier diese allgemeinen Fragen wenigstens berührt, weil sie mich besonders lebhaft beschäftigen, und weil überdies in dem einen der beiden Werke meiner früher in einem Büchlein geäußerten Meinungen nicht eben freundlich gedacht wird.

Abgesehen von diesen Grundfragen, mit denen ich vielfach nicht übereinstimme, ist das Langesche Buch, das in recht guter Ausstattung herausgebracht wurde, in überaus liebenswerter und warmer Weise geschrieben und enthält eine Fülle von guten Dingen, die dem Freund und Gegner vielfachen Gewinn bringen werden; ein reiches und schönes Buch, das man lesen und genießen muß. Lange spricht in der Hauptsache von den verschiedenen Gartenarten, vom Bauerngarten, vom geometrischen und vom Naturgarten, die er alle mit dem Auge des Liebenden, aber manchmal vielleicht in etwas einseitig historischer Betrachtungsweise ansieht. Für den architektonischen Garten, den der Verfasser, nicht mit rechtem Grund, vom geometrischen unterscheidet, kommt ein Architekt: Otto Stahn zu Worte, der in überaus sachlicher und klarer Art über seine Gestaltungsmöglichkeiten spricht und neue Wege auf dieser künstlerischen Bahn aus der Liebe zur Pflanze und dem Sinn für das Malerische herleitet. Jedem Abschnitt sind ausführliche, höchst wertvolle Pflanzenlisten beigegeben, die unsere schönen, volksüblichen Namen an erster Stelle angeben, und die nach der Lehre von den Pflanzengenossenschaften zusammengestellt sind.

Nach Lange ist Gartenkunst „Pflanzenzucht in künstlerischer Form“ auf wissenschaftlicher Grundlage; er stellt in seinem „Naturgarten“, der ihm die eigentliche und neue Form des Gartens ist, die Pflanzen so zusammen, wie sie das Gesicht einer Landschaft bedingen, indem er eine „Steigerung der Natur“ durch die Kunst anstrebt. Ich glaube, daß dieser „Naturgarten“ nur in ganz seltenen Fällen seine innere Berechtigung hat, und zwar dann, wenn er eigentlich nicht gestaltet zu werden braucht, wenn es sich darum handelt, die vorhandene natürliche Bewachsung mit gärtnerischen Mitteln zu erschließen, zu pflegen, wohl auch zu bereichern; und ich habe vorgeschlagen, im Gegensatz zum „Garten“ diese Anlagen „Park“ zu nennen. Lange redet gewiß nicht der heute üblichen landschaftlichen Gestaltungsart das Wort; er will etwas beträchtlich Besseres und Edleres, und viele seiner Gedanken sind auch unmittelbar für eine neue Gartenform überaus wertvoll. Er erkennt sehr wohl die Schönheiten und die gelegentliche Berechtigung der regelmäßigen Gartenform an und sagt sehr Gutes über diese Gestaltungsweise, bei der er durch freien Pflanzenwuchs die Symmetrie aufgehoben oder belebt zu sehen wünscht. Aber er steht doch persönlich auf der Seite der „natürlichen“ Gestaltung, die er überall für anwendbar hält. Und dahin führt ihn folgerecht seine Weltanschauung, die den wissenschaftlichen Lehren eine übergroße Bedeutung einräumt, sein stark entwickeltes, romantisches Bedürfnis und hier und da auch ein Stückchen großväterlicher Empfindsamkeit. Er will — für mein Gefühl — mit zu greifbaren Mitteln wirken, mit Gedanken, die für mich einen Beigeschmack von Literarischem, Malerischem, Wissenschaftlichem haben, die aber nicht rein gartenkünstlerische sind.

Schneider, der nur von dem großen, nicht mehr von der Architektur in seiner ganzen Ausdehnung beherrschten Park spricht, zielt im Grunde auf eine Stilisierung des landschaftlichen Bildes im malerischen Sinne ab. Vieles von dem oben Gesagten gilt auch für sein Buch, das im übrigen stark Streitschrift ist und durch die vielen Auseinandersetzungen mit anders Denkenden etwas Unruhiges und Zerrissenes bekommt. Er will den Park in „künstlerisch-naturwahrer“ Weise gestalten, was für meinen Verstand ein Widerspruch im Begriff ist, und vollends verstehe ich ihn nicht, wenn er neben dieser noch eine „landschaftlich-architektonische“ Gestaltungsart gelten läßt. Immerhin gibt er wertvolle Fingerzeige besonders für das Studium der Natur und bezieht sich häufig auf ein früher erschienenes Buch, in dem er Treffliches über die architektonische Gestaltung des Hausgartens gesagt hat. Wichtig erscheint mir die Schrift jedoch zunächst für die Kenntnis der neuen Bewegung und ihrer Meinungen.

Victor Zobel



BIRKENGRUPPE UND SCHLEHENGEBÜSCH AUFNAHME AUS DER MARK

AUS: LANGE UND STAHN „GARTENGESTALTUNG DER NEUZEIT“

ERNST RIEGELS PREISGEFÄSZE

Der sehr begabte Münchener Metallkünstler Ernst Riegel, der kürzlich vom Großherzog von Hessen an die neuen Lehrwerkstätten für angewandte Kunst in Darmstadt berufen wurde, hat für die Herkomer-Automobil-Konkurrenz 1906 und andere sportliche Veranstaltungen einige „Preise" geschaffen, die in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert sind, weshalb ihnen hier ein paar Worte gewidmet seien.

Zunächst ist es an sich eine nicht ganz belanglose Erscheinung, daß die den Automobilismus tragenden Kreise mit der deutschen Kunst, vor allem mit der deutschen „angewandten Kunst" mehr und mehr in nahe, beiderseitiges Sichverstehen hervorrufende Beziehungen treten. Es ist dies im Grunde eine durchaus verständliche Erscheinung; denn wer für den Reiz des Automobilsportes und die äußeren Formen, in welchen dieser sich abspielt, Empfindung hat, der wird leicht verstehen, worauf die Künstler hinauswollen, welche es sich zur Aufgabe gemacht haben, das moderne Leben und seine technisch-maschinellen Zivilisations-Elemente mit künstlerischer Form zu durchdringen. Daß da der Kraftwagen als solcher ein höchst wichtiges und zukunftsreiches Feld der Tätigkeit für den „Ingenieur-Künstler" darbietet, ist leicht einzusehen, wenn auch bis jetzt noch wenig in dieser Richtung von seiten der Automobil-Industrie versucht und unternommen worden ist. Das wird nun aber wohl kommen, wenn erst einmal die Verbindung zwischen Automobilismus und Kunst inniger geworden sein wird. Und um dieses Zieles willen ist es an und für sich schon sehr zu begrüßen, daß ein Künstler wie Riegel größere Aufgaben für automobilistische Kreise zu lösen hatte.

Die Art, wie er sie gelöst hat, ist eine äusserst glückliche. Das sagen unsere Abbildungen! Wir wollen die Anschauung, welche sie vermitteln, nicht abschwächen und verwirren durch ein unanschauliches weitschweifiges Gerede. Nur über die stilistischen Prinzipien sei einiges Grundsätzliche angemerkt. Riegel ist aus der Münchener Kunst hervorgegangen, und wie diese überhaupt bis in ihre modernsten Fortsetzungen durchaus auf ihrer altehrwürdigen, bodenständigen, bald mehr nach dem Barock, bald mehr nach dem Biedermeier inklinierenden Tradition beruht, so auch Riegel. Aber gerade er beweist uns mit diesen entzückenden, so überaus persönlich durchempfundenen Gefäßen, daß diese traditionelle Basis, durch die sich die Münchener evolutionäre Gewerbekunst so scharf in Gegensatz bringt zu der revolutionär-impressionistischen Modernität



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • BECHER DER EHRENGABE DER STADT MÜNCHEN ZUM XV. DEUTSCHEN BUNDESSCHIESZEN 1906



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • EHRENGABE DER STADT MÜNCHEN ZUM XV. DEUTSCHEN BUNDESSCHIESZEN 1906

TAFELAUFSATZ AUS VERGOLDETEM SILBER MIT GEMEISZELTEN VERZIERUNGEN; AM KNAUFE DES ZUM ABNEHMEN EINGERICHTETEN BECHERS DIE WAPPEN DER DEUTSCHEN KÖNIGREICHE IN EMAIL, AM BECHER DIE DER ÜBRIGEN BUNDESSTAATEN GRAVIERT, AM FUSZE ROTE UND GRÜNE TURMALINE EINGESETZT. SOCKEL AUS WASSEREICHE MIT AUFGESETZTEN VERGOLDETEN SILBERVERZIERUNGEN UND MALACHITEN.



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • VERGOLDETER BECHER
SCHÖNHEITSPREIS DER HERKOMER-KONKURRENZ
GEMEISZELTE VERZIERUNGEN UND OPALE, SOCKEL AUS EBENHOLZ UND ALTSILBER MIT EINGESETZTEN TÜRKISEN

eines VAN DE VELDE und verwandter Geister — daß diese traditionelle Bedingtheit die freieste Entfaltung der individuellen Gabe und der struktiv-sachlichen Formwerte nicht im mindesten behindert. Beide Elemente vermählen sich ungezwungen zu einer neuen, höheren Einheit. Man fasse die so überaus reizvoll akzentuierte Silhouette des schlanken goldenen Bechers mit der kleinen Kranzträgerin als Deckelfigur ins Auge: das ist doch ganz entschieden „modern", eine Rhythmik der Linie, ein Glissando von Licht und Schatten, das spezifisch kennzeichnend ist für unser heutiges Empfinden. Und doch spricht, undefinierbar im einzelnen, noch leise der Geist der Altmünchener Goldschmiede mit hinein. Auch von den anderen Gefäßen haben einige etwas seltsam Zünftiges, etwas von der bürgerlich-rassigen Gesetztheit der „guten alten Zeit". Und das soll man ja nicht schelten, sobald es, wie hier, in einer organischen Fortbildung und eigenartigen Beherrschung des Materials auftritt. Ungemein struktiv ist bei allen Gefäßen die Art und Weise, wie das Metall aus dem Steinsockel aufwächst. — Für die Sockel verwendet der Künstler meist den koloristisch dankbaren Serpentin. Vielfach sind Turmaline, Türkise und andere Halbedelsteine in die silbervergoldeten, fein durchziselierten Flächen gefaßt. Dergleichen scheint dem Laien ungeheuer einfach; in Wirklichkeit aber erfordert gerade diese Verbindung verschiedenerlei Materialien einen sicheren Geschmack und ein stark entwickeltes Gefühl für die stilistische Sonderart derselben. Solche Dinge gelingen nur, wenn sie von einer traditionell gesicherten Technik ausgeführt werden; und daß diese Tradition des Flächenwerkes in München noch lebendig ist, das ist der Grund, warum München immer noch überlegen ist auf so vielen Gebieten der Gewerbekunst.



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • SILBERNE FRUCHTSCHALE
VERZIERUNGEN GETRIEBEN; AM KNAUF FILIGRANARBEIT MIT TÜRKISEN; SERPENTINSTEIN-SOCKEL

Die Ehrengabe, welche die Stadt München zum XV. Deutschen Bundesschießen gestiftet hat, ist ein monumentaler Tafelaufsatz auf einem Sockel aus Wassereiche mit silbervergoldeten, zierlichen Beschlägen. Am Fuße des Bechers sind auch hier rote und grüne Turmaline gefaßt, außerdem wurden Malachite und Perlen verwandt. Von großer Pracht ist die Ziselierung, welche die Wappen der deutschen Bundesstaaten, in Eichenlaubumrahmung graviert, enthält. Der Aufbau hat etwas Gedrungenes und ist in allen Formen berechnet auf eine Erschöpfung der im Material steckenden Schönheit. — Die übrigen deutschen Städte sollten sich ein gutes Beispiel daran nehmen. Bv.

ZU UNSEREN BILDERN

Das Landhaus „Hvitträsk“, das sich die finnischen Architekten Gesellius, Lindgren und Saarinen als eigenen Wohnsitz bauten, liegt ein paar Meilen von Helsingfors ganz in der Einsamkeit. Ein schloßartiger, aus Quadermauern und Baumstämmen gefügter Bau mit riesigen Dimensionen, erhebt es sich auf der Höhe eines bewaldeten Berges, dem der Baugrund erst durch umfangreiche Abholzungen und Sprengungen abgerungen werden mußte, und fügt sich so natürlich dem Landschaftsbild ein, daß es aus dem Felsen herauszuwachsen scheint. (Abb. S. 182.) Nirgends eine Spur von Stilromantik, von dem Geist mittelalterlicher Burgen, nur praktische, zweckmäßige Verwendung des Baumaterials, das der Boden lieferte. Die Dächer sind mit leuchtend roten Ziegeln gedeckt; Vorbauten, Erker und Balkone beleben und gliedern den langgestreckten Bau. Die innere Ausstattung, die Abmessungen der riesigen Halle, die geräumigen Wohnzimmer mit behaglichen Kaminplätzen und bequemem Mobiliar aus wertvollen Werkstoffen, zeugen von der reichen Erfindungsgabe, dem Geschmack und dem praktischen Sinn dieser jungen Finnen. Es ist ein Künstlerheim von fürstlicher Pracht und hoher künstlerischer Kultur.

Gertrud Lorenz, deren Stickereien auf der Dresdener Ausstellung viel bewundert wurden, ist eine frühere Schülerin der von Wilhelm von Debschitz geleiteten „Lehr- und Versuchateliers“, was sich in ihren auf Naturstudien zurückgehenden Schmuckmotiven noch hier und da erkennen läßt. Ein besonderer Reiz ihrer Arbeiten liegt in der guten Abstimmung der Farben. — Nelly Brabetz bevorzugt das lineare Ornament, das sie manchmal mit Tusche oder Oel aufmalt und mit aufgenähter Schnur einfaßt.



E. RIEGEL-DARMSTADT • SEMMERINGPREIS D. HERKOMER-KONKURRENZ 1906 • VERGOLDETER SILBERBECHER MIT GEMEISZELT. VERZIERUNGEN • SERPENTINSTEIN-SOCKEL



THEODOR FISCHER-STUTTGART TEILANSICHT DER WITTELSBACHERBRÜCKE IN MÜNCHEN
BRÜCKENFIGUR „OTTO VON WITTELSBACH“ VON GEORG WRBA-BERLIN



THEODOR FISCHER-STUTTGART — DIE WITTELSBACHERBRÜCKE IN MÜNCHEN

DIE NEUEN MÜNCHENER BRÜCKENBAUTEN

Von Dr. Ph. M. Halm

Wer die nie erlahmende Fürsorge der Gemeindeverwaltung München für die künstlerische Ausgestaltung ihres Städtebildes unter Berücksichtigung aller praktischen Anforderungen ohne sonderliche Mühe kennen lernen wollte, dem würden wir in erster Linie eine Promenade am Isarufer der ganzen Ausdehnung der Stadt nach empfehlen. Wer sich dort etwa seit den letzten fünf Jahren nicht mehr ergangen hat, wird sich eines bewundernden Staunens nicht erwehren können über die großzügige Ausgestaltung der Uferregulierungsarbeiten und der mit ihnen aus einem Guß heraus entstandenen Brückenbauten. Der Einsturz der Prinzregentenbrücke am 14. September 1899, verursacht durch den plötzlichen Ansturm der ungeheueren Hochwasserfluten und nicht zum wenigsten bedingt durch die ungenügende Festigung der Brückenköpfe und der anschließenden Uferbauten, sollte nicht umsonst sein dröhnendes Mahnwort gesprochen haben. In das Echo jener Katastrophe, die auch die Erinnerung an den Einsturz der für unzerstörbar gehaltenen, 1760—1770 aus Lenggrieser Kalksteinen massiv aufgeführten Isarbrücke am 13. September 1813 wachgerufen hatte, mischten sich aber auch unabweisbare Forderungen neuer und veränderter Verkehrsbedürfnisse. Wenn das Mißgeschick des Einsturzes der Prinzregentenbrücke, die S. K. Hoheit Prinzregent Luitpold erst im Jahre 1891 durch den Oberbaudirektor von Siebert mit einem Kostenaufwand von 300 000 M. hatte errichten lassen, auch für die Stadt ein schwerer Schlag war, so barg er aber doch auch, wie jedes Mißgeschick, ein Gutes in sich. Mit dem Sturz der Pfeiler in dem gurgelnden Wasser verhallte auch der Mißton, den die Brücke mit dem ungewohnten roten Sandstein und den geschmacklosen Obelisken gegenüber der edlen Schöpfung der Prinzregententerrasse und der Friedenssäule bedeutete. Hier hatte ein Naturereignis fürsorgend eingegriffen; die Bahn für eine einheitliche Ausgestaltung der Uferstraßen und Brücken nach Maßgabe sicherheitlicher und verkehrspraktischer Momente war frei; die Aenderungen und Umbauten an den anderen Brücken standen bereits auf dem Programm.

Mit der technisch-konstruktiven Ausarbeitung der Brückenanlagen wurde die Baufirma SAGER & WÖRNER in München betraut, welche die Ausgestaltung der Brücken nach der architektonischen und dekorativen Seite hin in die längst erprobten Hände eines FRIEDRICH VON THIERSCH und des ihm kongenialen THEODOR FISCHER legte. Wenn die Isarbrücken in der Geschichte der neueren Münchener Baukunst ein hervorragendes Kapitel bedeuten, so ist dies in dem fortschrittlichen Wesen des Kunstschaffens dieser beiden begründet.

Beginnen wir mit unserem Spaziergange, dem Laufe der Isar folgend, an der Wittelsbacher Brücke! In vier mächtigen Flachbogen mit einfach trotziger Rustikaquaderung nimmt sie die Breite des Flußbettes. Jedes kleinliche Beiwerk ist vermieden; ihre Gliederung besteht lediglich in den vorkragenden Pfeilerverstärkungen, über denen kleine freundliche Erkerbauten mit Sitzbänken zu lustigem Luginsland einladen, und mit einem mächtigen Akzente ist aller bildnerische Schmuck auf eine Stelle — auf den Scheitelpunkt der Südseite konzentriert. Aus dem Flußbett heraus wächst hier der Pfeiler gewaltig über die Brüstung hinaus zu einem Sockel für das Reiterstandbild Ottos von Wittelsbach von GEORG WRBA. Ein Werk von Größe, Schwung und Stil. Nur so, in dieser tektonisch-massigen Haltung des Bildwerks, durfte der Baugedanke des trotzigen Bollwerks ausklingen. Der Schöpfer dieser Brücke ist THEODOR FISCHER.

An zweiter Stelle setzt die Reichenbachbrücke über den Fluß. In der Rustikaweise ihrer Hauptmassen schließt sie sich eng an diese an. Doch ändert sich das Bild in den Einzelheiten; es kommt ein freundlicherer Zug hinein. Dabei denken wir aber weniger an die an massige Kettenglieder erinnernde Brüstung, als vielmehr an den reizenden Schmuck, den die Pfeilerreliefs darstellen. ERNST PFEIFER modellierte dafür die von Putten gehaltenen Wappen der Stadt und des Königreichs, LUDWIG DASIO und FRIDOLIN GEDON außerordentlich glücklich dem rechteckigen Rahmen eingefügte und breitbehandelte Reliefs von Wassermännern und -Frauen.

Von FRIEDRICH VON THIERSCH rührt auch der Entwurf der benachbarten Corneliusbrücke her. Aehnlich der Wittelsbacherbrücke THEODOR FISCHERS liegt der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Erscheinung in dem trotzig abwehrenden Charakter der Quadermauerung ihrer Bogen, die nach oben mit einem Wellenband abschließt, um dann in eine schlichte Brüstung überzugehen. Wohl ist diese in ihrem unteren Teile mit den Reliefs von Münchener Volkstypen nicht sehr geschmackvoll dekoriert, aber glücklicherweise versagen diese ganz in ihrer Wirkung. Die Corneliusbrücke soll aber keineswegs in diesem Zustande der Schlichtheit und Schmucklosigkeit bleiben, sondern ähnlich dem Reiterstandbild Ottos von Wittelsbach an der Wittelsbacherbrücke hat sich hier der Künstler ein Standbild König Ludwigs II. gedacht, welches sich gegenüber der nach Süden vorspringenden Terrasse am Ende der Kohleninsel erheben soll.



GEORG WRBA-BERLIN BRÜCKENFIGUR: OTTO VON WITTELSBACH

Die Wittelsbacher,- Reichenbach- und Cornelius-

brücke greifen in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise nur wenig über das durch die ingenieurtechnische Vorarbeit gegebene Hauptgerüst hinaus. Trotzdem und vielleicht gerade dadurch, daß das Konstruktive und Verkehrspraktische so offenkundig zutage tritt, wirken diese Bauten in ihrer Schlichtheit keineswegs nüchtern, sondern bescheiden anziehend und außerordentlich fein in ihrer Anpassung an die Umgebung. Das Flußbett ist dort breit und für gewöhnlich ragen weite Sandbänke daraus hervor. Das, was also gerade für eine Brücke das bestimmende, belebende Element ist, das Wasser, fehlt dort häufig. Eine anspruchsvolle Ausgestaltung der drei Brücken hätte deshalb einen etwas merkwürdigen Gegensatz zu dem seichtfließenden Wasser und den Kiesbänken während der meisten Zeit des Jahres gegeben. In ihrer Anspruchslosigkeit aber, im wesentlichen durch die feingeschwungene Linie der Fahrbahn und der Bogen wirkend, schmiegen sie sich ihrer Umgebung und ihrer täglichen Aufgabe der Uferverbindung unauffällig an. Wenn aber der Schnee in den Bergen zerschmilzt und die Wasser, in der ganzen Breite des Flußbettes sich tosend einherwälzen, dann werden die in ihrer Schlichtheit und Schmucklosigkeit gewöhnlich zurücktretenden Formen unverhüllt ihre Kraft im Sturm der Elemente bewähren und den Eindruk absoluter Festigkeit und Sicherheit erwecken.

Wir schreiten an der Isarbrücke, die als die älteste der jetzt bestehenden Brücken vor wenigen Jahren erst entstanden ist, vorbei zur Maximiliansbrücke. Die beiden alten Brücken, welche Stadtbaurat A. ZENETTI in den Jahren 1857 bis 1863 erbaut hatte, konnten längst nicht mehr den durch das große Anwachsen der südöstlichen Stadtteile bedingten erhöhten Verkehrsbedürfnissen genügen; ein Neubau wurde unabweisbare Forderung. Im Spätsommer 1905 wurde dieser dem Verkehr übergeben. FRIEDRICH VON THIERSCH bewährte sich hier wieder als der gewohnte Meister in der Behandlung großer Massen. Die Maximiliansbrücke ist die imposanteste unter ihren Schwestern. Seitlich vom Ufer gesehen erkennt man, daß sie sich eigentlich aus zwei Brücken, einer westlichen mit drei und einer östlichen mit zwei riesigen Bogen zusammensetzt, während die Fahrbahn mit einer Gesamtbreite von 22 Metern ohne jede irgendwie bedeutsam sichtbare Cäsur in außerordentlich wirksamer Führung vom westlichen zum östlichen Ufer ansteigt. Die Masse der Bogen wird in Pfeiler mit vorgelegten Runddiensten aufgelöst auf denen die Fahrbahn ruht. So



GEORG WRBA-BERLIN • BRÜCKENFIGUR „OTTO VON WITTELSBACH“ VON DER WITTELSBACHERBRÜCKE IN MÜNCHEN

wird die Wucht der Massen gebrochen, und in gleichem Sinne lösen sich die Platten der Brüstung mit ihren Riesengebilden von Bohnenranken, Mispelzweigen und Wegerichblättern zu entzückenden Ziergliedern auf. Köstlich sind auch die Masken an den Kragsteinen der Brüstungspfosten und die Zierstücke an dem Hauptpfeiler der Brücke. Wie bei allen andern Isarbrücken ist auch hier mit der Tradition der letzten Jahrzehnte, welche der Horizontale der Fahrbahn in Standbildern, turmartigen Brückenköpfen u. a. Vertikale entgegenzusetzen liebte, im Interesse glücklicherer



FRIEDRICH VON THIERSCH-MÜNCHEN — DIE REICHENBACHBRÜCKE IN MÜNCHEN

Einfügung in das Landschaftsbild gebrochen worden. Ein einziges Standbild, FRANZ DREXLERS großzügige Pallas Athene, bringt den dem Gedanken einer Brücke am meisten entsprechenden Horizontalismus erst recht zum Bewußtsein.

Für die neue Prinzregentenbrücke waren in der Terrasse mit dem Friedensdenkmal gewisse bestimmende Faktoren gegeben. Naturgemäß legte man ihre Ausgestaltung deshalb in die Hände des Architekten der Terrasse, THEODOR FISCHERS. Das weite Bett der Isar engt sich hier so schmal zusammen, daß ein einziger Bogen zur Ueberbrückung genügt. In edler Linie schwingt er sich von Ufer zu Ufer; eine glatte Quaderwand führt zu einem Konsolengesims, auf dem die Balusterbrüstung der Fußsteige aufsitzt. Die plastische Ausschmückung der Brücke lag zunächst in der kunstfertigen Hand ERNST PFEIFERS, der für den Scheitel der Brücke ein Brustbild des hl. Nepomuk und ein bayerisches Wappen modellierte, die HYGIN KIENE in Kupfer trieb. In dem Gegensatz der saftigen Patina zu dem grauen Stein wird hier eine außerordentlich feine Wirkung erzielt, die nicht zum wenigsten auf die verständnisvolle Ausarbeitung des Modells zurückzuführen ist. Den Hauptschmuck bilden aber die vier Liegefiguren an den Brüstungen der Brückenköpfe. HERMANN HAHN stellte auf dem westlichen in der Figur eines ruhenden Schnitters den bayerischen Volksstamm dar, der leider zu früh verstorbene AUGUST DRUMM in einem jungen üppigen Weib mit einem Früchtekorb und einer Traube seine sonnige Heimat, die Pfalz. Den beiden Statuen entsprechen auf dem Ostufer BALTHASAR SCHMITTS markiger Fischer als Repräsentant Frankens und ein herrlicher Frauenkörper von EDWIN KURZ, Schwaben. Es hält schwer, die Vorzüge der vier Werke gegeneinander abzuwägen; sie zählen zum besten, was die dekorativ-monumentale Plastik in München aufzuweisen hat. Unvergleichlich geradezu aber ist es, wie sich die vier edlen Körper der Brücke wie einer mächtigen Ruhebank einfügen; hier offenbart sich ein Linienempfinden von edelstem Rhythmus, der sich durch den ganzen Baukörper wie durch all seine Teile schwingt. ADOLF HILDEBRAND soll der bildnerischen Ausschmückung der Brücke seinen wertvollen Rat geliehen haben; das dünkt uns höchst glaubhaft. Wie baut sich jetzt das Ganze mit der Terrasse und der Friedenssäule zu einem fast klassischen Gefüge zusammen!

Wir nähern uns der Max Josephs-Brücke in Bogenhausen. Auch sie nimmt mit einem einzigen Bogen den Fluß und schiebt ihre Kopfbauten noch weit in das Ufergelände hinein. Aehnlich wie die Maximiliansbrücke ist ihre Masse durch Flutbogen aufgelöst, wodurch zugleich die Konstruktionsanlage sichtbar erscheint. Mehr noch als dort drückt sich durch dieses Verklingen der Bogen gegen den Scheitel hin eine gewisse Elastizität und Anmut aus, zumal hier keine dekorativen



THEODOR FISCHER-STUTTGART — DIE PRINZREGENTENBRÜCKE IN MÜNCHEN

Glieder die Grundformen verhüllen. Neben der Luitpoldbrücke trägt diese Brücke den reichsten figürlichen Schmuck. Die Steingeländer erfuhren an den beiden Brückenköpfen eine außerordentlich glückliche Betonung; der bildnerischen Ausschmückung wurden die vier Elemente als Idee unterlegt, in der Anordnung, daß vier figürliche Gruppen als Hauptrepräsentanten erscheinen, die von je zwei ädikulaartigen Pfeilern mit Reliefs aus dem Pflanzen- und Tierleben flankiert werden. Die Bildhauer DÜLL und PEZOLD (Luft und Wasser), FLOSSMANN (Erde) und M. HEILMAIER (Feuer) haben hier in edlem Wettstreite ganz Entzückendes geschaffen. DÜLL und PEZOLDS Luft und HEILMAIERS Prometheus sind Schöpfungen von geradezu klassischem Empfinden und der ersteren Triton und Nixlein ein köstliches Genrebild. Die schlichten anmutigen Reliefs neben den Hauptgruppen, die Männlein machenden Hasen und die scheuen Rebhühner FLOSSMANNS, der geschmeidige Fisch und der spähende Adler von DÜLL und PEZOLD und der Phönix und der Feuersalamander von M. HEILMAIER wirken in ihrer wunderbar klaren Erscheinung und scharfen Charakteristik wie Fibelbilder von monumentaler Größe. Man muß die Freude der Jugend betrachten, die hundertmal an diesen Naturbildern Halt macht, um zu erkennen, wie man die Kunst in das Leben der Kinder tragen soll. THEODOR FISCHER hat die Brücke und ihren Schmuck erdacht. Wir erinnern uns dabei der Zierglieder an Toren und Türen seiner Schulhäuser, mit denen der gleiche Meister auch dort der Freude der Kinder an der Natur mit so feinem Verständnis entgegenkam. Wer hat uns in München seit FISCHERS Weggang noch etwas ähnlich Köstliches an didaktischer Kunst gegeben wie dort in den Schulhäusern oder hier an der Max Josephs-Brücke?

* * *

Eine stattliche Reihe künstlerischer Neuschöpfungen hat München seit wenigen Jahren in seinen Brückenbauten erhalten, eine Reihe, wie sie keine zweite Stadt dieser an die Seite zu stellen vermag. Die fortschrittliche Seite der Münchener Baukunst der Neuzeit kann kaum besser als an diesen, allem retrospektivem Formelkram fremden Schöpfungen studiert werden. Man würde am besten dabei von einer einzigen Schöpfung sprechen, denn wenn wir die brückenverbindenden Uferbauten mit ihren hohen Quaimauern, den Schutzdämmen und Balustraden ins Auge fassen, so wirkt das alles zusammen wie eine prächtige Kette, zwischen deren bescheidenere Reihenglieder ab und zu ein kostbares Schmuckstück eingefügt ist; ein schönes Geschmeide, für die stürmische Tochter der Berge, aber nichtsdestoweniger auch eine Kette, um sie zu zügeln und zu städtisch gesittetem Wesen zu zwingen.



BALTHASAR SCHMITT-MÜNCHEN STATUE „FRANKEN“ VON DER PRINZREGENTENBRÜCKE IN MÜNCHEN

WEIMAR ALS KUNSTSTADT

Die kleineren Kunstzentren haben in der Entwicklungsgeschichte der modernen deutschen Kunst eine besondere Aufgabe. Es fällt ihnen die intensivere Pflege der gegebenen künstlerischen Anregungen zu. Während die Großstadt immer wieder zu Neuem hinstrebt, Neues in Angriff nimmt, dürfen die kleineren Kunstzentren sich den Luxus erlauben, die Künstler zu berufen, deren Persönlichkeit ihnen zusagt (Persönlichkeit als künstlerischer Faktor genommen), und dann in ruhiger, andauernder Arbeit die Früchte abzuwarten. Es wird dadurch gewissermaßen gefestigt, was in der Großstadt nur flüchtig gewonnen war, und so kann diese Entwicklung die Gewähr einer solideren Fundamentierung geben. Die modernen Kunsttendenzen werden allmählich in Kreise getragen, die ihnen sonst fernstehen. Durch diese Verzweigung und Ausbreitung der Wurzeln kann sich die moderne Kunst einen fruchtbaren Boden bereiten.

So viel zur Skizzierung der Lage. Weimar folgte dem Beispiel Darmstadts. Es nahm damit nur eine alte Tradition auf. Eingeweihte befürchteten allerdings von vornherein, daß Neuzeit und Vergangenheit sich nicht so einfach verschmelzen lassen würden. Das Weimar Goethes war ein Kulturmittelpunkt; auf diesen geistigen Besitz zielen wir, wenn wir der thüringischen Residenzstadt eine Ausnahmestellung zugestehen. Das Weimar der Gegenwart ist jedoch eine Kleinstadt. Eine Kleinstadt mit all den schlimmen Auswüchsen des allzu engen Zusammenlebens, um deretwillen wir uns von der Kleinstadt weg der Großstadt zuwenden, wo das Kräftespiel ein freieres, der Kulturdrang ein tieferer ist. Mit der Berufung des Grafen Kessler erhielten diese Bestrebungen ihren vorläufigen Abschluß, und es war nun der Lauf der Dinge abzuwarten.

Zuerst hatte im allgemeinen die Absicht bestanden, eine Persönlichkeit nach Weimar zu berufen, die mit der modernen Kunst intime Fühlung besaß, um in Weimar im Sinne der neuzeitlichen Kunstbewegung tätig zu sein. Man wählte aus diesem Grund Graf Kessler, und als man sich nach irgend einer Form umsah, ihn an Weimar zu fesseln, bot das Museum die willkommene Gelegenheit, nachdem andere Pläne fallen gelassen worden waren.

Das Museum wurde erst staatlich, als der neue Leiter berufen wurde. Vorher war es nichts mehr und nichts minder gewesen als ein Privatunternehmen, zu dem Zwecke, den Interessenten, den Gewerbetreibenden, dem Publikum wechselnd Gegenstände kunstgewerblicher Art vorzuführen. An der Spitze hatte der Oberhofmarschall gestanden. Es war eine Art Privatlotterie, bei der die Gegenstände bestimmungsgemäß angeschafft und veräußert wurden.

Mit dieser Lotterie hatte es eine eigene Bewandtnis. Sie hatte eine Vergangenheit hinter sich, die in Dunkel gehüllt ist. Es waren erhebliche Unregelmäßigkeiten vorgekommen. Bedeutende Summen fehlten. Man legte dem früheren Sekretär alles zur Last. Die Untersuchung wurde niedergeschlagen. Um also überhaupt hier reinliche Verhältnisse zu schaffen, bedurfte es einer energischen Reorganisation.

Diese Entstehungsgeschichte erklärt das Gerücht, Graf Kessler habe nach seinem Amtsantritt Gegenstände des Museums veräußert. Es lag dies



AUGUST DRUMM † STATUE „PFALZ“ VON DER PRINZREGENTENBRÜCKE IN MÜNCHEN

in der Natur der Sache, sollte das Museum über das Niveau eines Ramschladens erhoben werden. Es fanden sich Sachen vor, die auf einem Basar für ein Billiges ihr Glück gemacht hätten, z. B. Nußknacker in Form von Bismarckköpfen und dergleichen. Dann gab es Doubletten oder etwa minderwertiges Sèvresporzellan. Von diesem nur nachteiligen Ueberfluß mußte das Museum überhaupt erst einmal gereinigt werden, um ernsteren Aufgaben dienen zu können. Das war um so notwendiger, als zur Anschaffung so gut wie gar keine Mittel vorhanden waren.

Es muß also hervorgehoben werden, daß Graf KESSLER bestimmungsgemäß berechtigt war, Gegenstände zu veräußern. Und zur Beruhigung sei gleich hinzugefügt, daß zu diesen Veräußerungen, die selbstverständlich nur bezweckten, das Museum in einen würdigeren Zustand zu versetzen, das gesamte Kuratorium jeweils seine Zustimmung gegeben hat und auch diese Zustimmung bis zuletzt noch, auch nachdem der Konflikt schon eingetreten war, bestätigt hat. Diesem Kuratorium gehörten außer dem Museumsleiter an: Professor OLDE, Professor VAN DE VELDE, der Oberhofmarschall und ein Regierungsrat. Das Gerücht, es sei ein LENBACH veräußert worden, ist völlig aus der Luft gegriffen Das Porträt hängt noch jetzt im Museum.

Die Reorganisationsversuche des Grafen KESSLER endeten, wie bekannt, mit dessen Rücktritt. Er stieß auf Widerstand, der um so heimtückischer war, als er den offenen Angriff vermied. Die Zwistigkeiten gewannen schließlich den Charakter berechneter Intrigen. Uneingeweihte werden vielleicht glauben, die unerquicklichen Zustände seien etwa durch eine übertrieben moderne Haltung des Direktors veranlaßt worden. Der Widerstand der Gutgesinnten sei unerhört provoziert worden und hätte sich schließlich in einem Protest gegen die ästhetische Vergewaltigung Luft gemacht. Dem ist aber nicht so. Der Gegensatz zwischen alter und moderner Kunst, der zuweilen ja groteske Formen annimmt, kommt, wenn überhaupt, nur als ein Nebenmoment in Frage. Die Entrüstung darüber war späterhin zwar vorhanden, sie war aber nur künstlich vorgeschoben und wurde geschürt, da sie eine Waffe war, die man gut benutzen konnte. Ein Volkszorn wurde in Szene gesetzt, wie sich auch Leute fanden, die die Lächerlichkeit nicht scheuten, dem eigens geplanten Verein ›zum Schutz des in Indien abwesenden Souveräns‹ beitreten zu wollen.

Die bekannte Rodin-Affäre bedarf daher in diesem Zusammenhang noch einiger Aufklärung. RODIN, mit dem Graf KESSLER befreundet war, gab den Willen zu erkennen, dem Museum einige Zeichnungen zu schenken. Zugleich wollte er dem Museum die sämtlichen Modelle zu seinem Lebenswerk überweisen. An diese Stiftung, die doch nur um des Leiters willen das Museum dauernd bereichert hätte, ihm ein einzigartiges, künstlerisches Ansehen gebracht hätte, war nur die Bedingung geknüpft, daß der Großherzog einen Saal hierfür zur Verfügung stelle.

Der Großherzog genehmigte in einem eigenhändigen Schreiben seines Kabinettsekretärs die Stiftung und ließ dem Künstler seinen Dank aussprechen. Die Zeichnungen wurden ausgestellt. Der Großherzog besichtigte sie, ohne irgend etwas an den Blättern zu finden. Nach der Abreise des Großherzogs nach Indien kam dann jener ominöse Brief des Professors BEHMER, der in den rücksichtslosesten Ausdrücken die öffentliche Sittlichkeit aufrief. Dabei waren die Zeichnungen nicht im geringsten Sinne anstößig.



FRIEDRICH VON THIERSCH-MÜNCHEN — TEILANSICHT DER MAXIMILIANSBRÜCKE IN MÜNCHEN
BILDHAUERARBEITEN VON ERNST PFEIFER, THEODOR VON GOSEN, G. SCHWESINGER UND PHIL. WIDENER

Das Kuratorium sowie die Mitglieder des Landtages bestätigten, daß die Bilder durchaus dezent seien.

Auf amtliche Anfrage stellte der Kabinettssekretär die Existenz seines Schreibens, das die Genehmigung der Stiftung enthielt, in Abrede und hielt diese Aussage aufrecht, bis ihm der oben erwähnte, eigenhändig geschriebene Brief, den man verloren vermutet hatte, gezeigt wurde.

Im weiteren Verfolg der Sache benutzte der Oberhofmarschall ein Schreiben, das den Gepflogenheiten nach durchaus privater und diskreter Natur war, um Graf KESSLER wegen seiner Schritte gegen ihn zur Anzeige zu bringen. Ohne Rücksicht auf die für den Großherzog in der Oeffentlichkeit daraus erwachsenden Folgen zog der Oberhofmarschall damit den Großherzog in die Sache hinein und zwang ihn, einzugreifen. Graf KESSLER wurde keine Gelegenheit gegeben, sich zu rechtfertigen und die Sachlage aufzuklären. Er nahm seinen Abschied.

Man sieht mit Erstaunen, wie ohnmächtig selbst ein gutwilliger Fürst ist. Gewiß, es genügt in der Kunst nicht der gute Wille. Es werden in der Kunst Kenntnisse verlangt, die ein eigenes Urteil, ein tatkräftiges Eintreten ermöglichen. Der gute Wille aber war da, und nie hätte die Entwicklung der Dinge solchen Verlauf nehmen können, hätten nicht andere Mächte eingegriffen. Auf keinem anderen Gebiet hätte man so oberflächlich verfahren dürfen. Die Sache wäre zur gründlichen Untersuchung gekommen und vor allem: der Angeschuldigte hätte sich rechtfertigen können. So aber handelte es sich nur um Kunst. Und die holt man und schickt sie wieder weg. Die Kunst aber ist nicht ein Spielball der Launen. Im Interesse der Kunst muß gegen diese Leichtfertigkeit der Handlungsweise, die man bei keiner, auch der nebensächlichsten behördlichen Angelegenheit anzuwenden sich erlauben würde, protestiert werden. Der einzigartigen Rodin-Stiftung, die die Stadt wieder von neuem berühmt gemacht hätte, entging Weimar. Und damit auch das Satyrspiel nicht fehle, zogen die Nußknacker in Gestalt von Bismarckköpfen wieder ein.

Es entsteht die Frage: wie kommt es, daß ein solcher Mann wie der Oberhofmarschall einen so entscheidenden Einfluß ausüben kann, daß er, ein Schweizer von Geburt, die Geschicke der deutschen Kunst so ausschlaggebend bestimmt? Diese Frage ist unaufgeklärt.

Man denkt etwa an die Hofintrigen des 18. Jahrhunderts, die im 20. Jahrhundert jedenfalls unmöglich scheinen und den modernen Menschen, der in der Erfüllung wichtigerer Aufgaben sein Ziel sieht, geradezu wie eine Groteske anmuten.

Weimar — ein Fiasko! Nicht um künstlerischer Gegensätze willen. Man ist gegen solche Angriffe nicht gewappnet. Wie soll hier die moderne Kunst eine Stätte finden? Die moderne Kunst, die in einer ganz anderen Welt gewachsen ist. Es ist eine Lehre, die zu denken gibt. Kulturentwicklungen sind nicht zu überspringen. Im günstigsten Falle pfropft man neuen Geist auf alte Institutionen, und über kurz oder lang bricht der Zwiespalt aus. Alte Anschauungen, die sich in Personen verkörpern, sind nicht so leicht zu überwinden.

Diese Entwicklung der Dinge, die sich schließlich zu einem Kampf zwischen Personen zuspitzte, hatte für die Kunst noch eine weitere Folge, wodurch sie die Oeffentlichkeit erneut interessiert. Die Oberauf-



FRANZ DREXLER MÜNCHEN — STATUE PALLAS ATHENE
BRÜCKENFIGUR VON DER MAXIMILIANSBRÜCKE IN MÜNCHEN



THEODOR FISCHER-STUTTGART — DIE MAX-JOSEF-BRÜCKE IN MÜNCHEN

sicht über das Großherzogliche Museum ging vom Großherzoglichen Ministerium an das Hofmarschallamt über. Der Oberhofmarschall hat dem Deutschen Künstlerbund, der seit seiner Gründung mit Genehmigung des Ministeriums im Museum seine Zentrale hatte, die Erlaubnis zur weiteren Benützung des Museums entzogen. Diese Nachricht ist dementiert worden; jedoch in einer durchaus unverbindlichen Form, die über die Frage, ob der Künstlerbund in Weimar noch Gunst und Ansehen zu erwarten hat, nichts Authentisches aussagt, wobei man noch an die zerschnittenen Bilder denken mag, die den Wunsch, fernerhin in diesem Milieu zu hausen, nicht rege werden lassen. Was zufällig schien, gewinnt in diesem Lichte ernstere Bedeutung.

Ernst Schur



JOSEF FLOSSMANN-MÜNCHEN — SKULPTUREN „DIE ERDE“ VON DER MAX-JOSEF-BRÜCKE

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

LUDWIG·ALTER

HOF-MÖBELFABRIK

MUSTERGÜLTIGE
AUSSTELLUNG
KÜNSTLERISCH
VORNEHMER
WOHNRÄUME
BESONDERE PFLEGE
DER NEUZEITLICHEN
RICHTUNG

DARMSTADT.

GROSSH. HESS. & KAISERL. RUSS.
HOFLIEFERANT

GOLDENE MEDAILLEN:
INTERN. AUSST. TURIN 1902
WELTAUSST. ST. LOUIS 1904

AUSZEICHNUNGEN:
AUSST. D. KÜNSTLER-KOLONIE
DARMSTADT 1901 & 1904



Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. — Druck von Alphons Bruckmann. Beide in München.


SMITHSONIAN LIBRARIES
3 9088 01785 8382